



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

*Quand le bourreau
prend la parole
Génocide et littérature*

Proefschrift voorgedragen door Anneleen Spiessens
tot het behalen van de graad van
Doctor in de Taal- en Letterkunde

2013

Decaan	Prof. dr. Marc Boone
Rector	Prof. dr. Anne De Paepe

REMERCIEMENTS

Limitée par le temps et l'espace, jamais à la mesure de mon attente, fragmentaire là où je l'aurais voulue plus complète, trop sommaire où je l'aurais voulue plus nuancée, cette thèse constitue une négociation continuelle et pénible.

Elle ne serait pas ce qu'elle est, pourtant, sans le soutien de mes collègues à l'Université – et à l'ex-Hogent. Les encouragements amicaux et les échanges m'ont été très précieux, que ce soit au sein de l'AOG, dans les couloirs ou dans le bureau quand je sortais de temps à autre de ma « bulle d'écriture ». Je voudrais en particulier remercier Helke, Laurence et Liesbeth qui ont considérablement allégé mon horaire des cours cette dernière année et m'ont ainsi permis de me concentrer davantage sur la recherche. Leur geste dépasse la simple collégialité, et je leur en suis infiniment reconnaissante.

Merci à Ivan, qui a consacré plusieurs jours d'été parfaitement ensoleillés (des jours de pluie aussi, et plusieurs nuits blanches) à la relecture et la mise en page de mes textes. C'est grâce à sa patience et sa disponibilité, grâce à ses réponses instantanées à mes questions quotidiennes vers la fin, que j'ai pu mener à bien le travail de rédaction.

J'exprime également ma gratitude envers mes directeurs de thèse, Pierre Schoentjes et Guy Rooryck, et envers Alain Schaffner, pour leurs lectures et remarques critiques, et pour la liberté qu'ils m'ont accordée lors de la recherche. J'ai en effet pu creuser un sujet qui me tient très à cœur, dans lequel j'ai pu m'investir réellement et qui a suscité mon intérêt bien au-delà du domaine académique.

Ma famille, ensuite, mes parents, mon frère et ma sœur : ils m'ont soutenue à leur propre manière, sans jamais formuler de critiques mais avec une curiosité sans limites et une confiance inconditionnelle.

Siegfried, ta présence à mes côtés a été essentielle pour tout ce que j'ai fait ces dernières années. Impossible de dire ici avec quelle énergie tu sais m'enthousiasmer pour mes propres projets, difficile de mesurer tes efforts pour m'assurer le temps nécessaire pour me consacrer à ma thèse. Merci de croire en moi plus que moi-même.

TABLE

INTRODUCTION

<i>Génocide et littérature</i>	11
À qui appartient Auschwitz ?.....	11
Rwanda 1994.....	12
<i>La perspective du bourreau</i>	14
Le « témoignage » du bourreau : apories.....	15
La représentation du bourreau.....	19

LA SHOAH

Introduction.....	25
KOMMANDANT IN AUSCHWITZ.....	27
<i>Höss témoin</i>	28
Le passage au témoin.....	28
Scénographie (29) - Ethos (31)	
Un homme sensible.....	33
Le père de famille (34) - Un destin tragique (35)	
Un expert.....	39
Le gazage des Russes (40) - L'administration des camps (43)	
<i>Höss en édition</i>	45
Positionnement et paratexte.....	45
La fonction informative du paratexte.....	48
La fonction de recommandation.....	52
Autoprésentation et hétéroprésentation.....	55
Les émotions (56) - Le ton (57)	
<i>Höss en traduction</i>	60
Le gazage des Russes.....	62
L'administration des camps.....	70
La traduction et la lettre.....	78
Traduction éthique, traduction ironique.....	81
Conclusion.....	85

LA MORT EST MON MÉTIER

<i>Questions éthiques et génériques</i>	87
<i>Rudolf Lang à Auschwitz</i>	90
La narration « instantanée ».....	90
L'ironie dramatique (91) - L'absence de justification (94)	
Le rapprochement idéologique.....	96
Le dialogue (96) - Les euphémismes et l'absence de pensée (98)	
La souffrance des détenus.....	102
Les lacunes (102) - L'indifférence (106) - L'esthétisation de l'horreur (108) - L'antisémitisme (110)	
La déshumanisation des victimes.....	112
La vie de famille.....	115
Conclusion.....	117
<i>Le parcours de Rudolf Lang</i>	119
L'explication sociohistorique.....	119
L'explication psychologisante.....	120
Évaluation du projet heuristique.....	122

LES BIENVEILLANTES

<i>Max Aue parle</i>	125
<i>La présence sur les lieux</i>	127
Je Suis Partout.....	127
L'impact de la géographie sur le travail de la SS.....	129
La flânerie.....	131
Jeux d'enfants.....	134
Conclusion.....	138
<i>La distance</i>	139
Distance chronologique.....	139
La distance physique.....	142
La distance idéologique.....	145
Conclusion.....	148
<i>La mémoire</i>	149
La mémoire-archive.....	149
Un trou de mémoire.....	151
Conclusion.....	152
<i>L'observation</i>	153
<i>Le langage et la représentation</i>	157
La transparence linguistique : l'écriture comme expérience.....	157
L'obscénité.....	159
Conclusion.....	162
<i>Max Aue, le faux témoin</i>	163
Parti pris pour la fiction.....	163
« Hier ist kein warum ».....	166

RWANDA 1994

INTRODUCTION.....	173
<i>D'un génocide à l'autre, d'une mémoire à l'autre</i>	173
50 ans après.....	173
Nommer le génocide.....	176
Validité de la comparaison.....	178
Les Tutsis et les Juifs.....	181
<i>Corpus</i>	185

FEST'AFRICA

<i>Une prise de parole africaine</i>	187
<i>Témoigner</i>	191
L'écrivain « tiers ».....	191
Le voyage et l'exil.....	194
Le dispositif testimonial.....	197
<i>L'Aîné des orphelins (197) - L'Ombre d'Imana (200) - La Phalène</i> <i>des collines (202) - Murambi, le livre des ossements (204)</i>	
Dire le génocide.....	206
Le langage du témoin (206) - Le réel et le symbole (209)	
<i>Critique du discours</i>	213
Fiction et réalité au Rwanda.....	213
Le discours ethniciste.....	215
Le discours religieux.....	218
Le discours médiatique.....	219
Le discours géopolitique.....	223
<i>La mémoire collective</i>	227
Les morts pleurent encore.....	227
La récupération politique du deuil.....	232

UNE SAISON DE MACHETTES

<i>Genèse du projet</i>	235
L'échec journalistique.....	235
Passer « de l'autre côté ».....	238
<i>La parole du bourreau</i>	242
À la recherche de « mots vrais ».....	242
Préparer le génocide.....	243
La propagande (243) - La haine des Tutsis (245)	
Le « vide » du génocide.....	248
« ... cette petite chose qui allait me changer en tueur ».....	250
Le naturel et le surnaturel (250) - La continuité (252)	
Violence et cruauté.....	255
Conclusion : témoignage et document.....	258

<i>La mise en scène du témoignage</i>	261
La composition discursive	261
Scénographie	263
Le discours auctorial	266
L'intrusion de l'auteur	268
Le rôle de l'interprète	271
<i>Traduire Une saison de machettes</i>	275
Traduire la scénographie	275
Le choix des mots (276) - Les métaphores (277) - La person- nification (279) - Le vocabulaire cru (281) - Conclusion (283)	
La présence discursive du traducteur	284
Les références culturelles (285) - L'autoréférentialité (286)	
L'intraduisibilité (287)	
<i>Polyphonie et positionnement</i>	290
LE PASSÉ DEVANT SOI	
<i>Le pari de la fiction</i>	293
<i>La trame narrative</i>	296
Deux personnages, deux récits	296
La violence narrative	297
Genèse d'un projet d'écriture	299
<i>Devenir génocidaire</i>	300
Dire la violence	300
Le génocide comme topos littéraire	303
La preuve (303) - L'animalité (306) - Le corps morcelé (309)	
Le mutisme (311)	
<i>Vivre avec</i>	314
L'écriture-saignée	314
Témoignage et fiction	317
CONCLUSION	
<i>Rôle et responsabilité de la littérature de la Shoah au Rwanda</i>	321
<i>Le bourreau parle : délégation et discours critique</i>	323
<i>L'écriture du génocide : le pari de la fiction</i>	325
BIBLIOGRAPHIE	329

INTRODUCTION

Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger.

(Blaise Pascal, *Pensées*)

Génocide et littérature

Le problème, chers auditeurs, c'est l'imagination. Plus précisément : dans quelle mesure l'imagination peut apprivoiser le fait de l'Holocauste, dans quelle mesure elle est capable de l'accepter et, à travers cette acceptation, dans quelle mesure l'Holocauste est devenu une part de notre vie éthique, de notre culture éthique. Car c'est de cela qu'il s'agit et, si nous parlons de la littérature et de l'Holocauste, c'est de cela qu'il faut parler.¹

À qui appartient Auschwitz ?

C'est en 1994 qu'Imre Kerstész constate que le nom d'« Auschwitz », comme la réalité horrifique qu'il recèle, commence à échapper aux « mains faiblissantes » des survivants et appartient désormais aux générations futures – « à condition bien sûr qu'elles le revendiquent »². À ce propos, Alexandre Prstojevic situe dans les années 60 et 70 un tournant dans le témoignage sur la Shoah, le début d'un passage graduel « de la diction à la fiction »³ qui aboutirait à l'intégration de l'événement dans le champ romanesque. La volonté esthétique de la part d'auteurs témoins tels Imre Kertész, justement, ou Georges Perec permettait alors à la Shoah de sortir du cadre historique auquel elle était encore essentiellement affectée, pour revendiquer pleinement sa légitimité *culturelle*. Ce développement a préparé le terrain à une nouvelle génération d'écrivains à laquelle on confie, à partir des années 2000, la tâche de transmission et qui prennent, souvent sur le mode de la fiction, le relais des témoins disparus. Marquée par une urgence historique, la littérature française contemporaine entretient ainsi, d'après la formule de François Hartog, un rapport « présentiste »⁴ au monde pour redevenir transitive, se ressaisir du réel et de l'Histoire, et donc aussi de ces zones de ténèbres que constituent la violence extrême et la barbarie collective.

Au moment où la *littérature* s'empare d'une *réalité* violente, on imagine les deux pôles « affectés » par l'affrontement. L'inscription du génocide dans la culture et la conscience, par le double écran de la littérature et du tiers, comporte en premier lieu des risques évidents liés à la déformation du réel. Tout en visant à assurer la transmission d'événements qui par leur caractère irréel et fabuleux laissent perplexes jusqu'aux témoins, la transformation du génocide en sujet littéraire

¹ Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 53.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 11.

⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002.

risque de procéder par esthétisation ou déréalisation de la violence, ou de verser dans le sensationnalisme pur. L'écrivain tiers pourrait en outre finir par usurper la position de témoin, en parlant d'expériences qu'il n'a pas lui-même vécues et de faits auxquels il n'a pas assisté. C'est ainsi qu'un document de culture peut se révéler, comme l'annonçait Benjamin, un document de barbarie.⁵

Si la confrontation entre littérature et génocide a des répercussions importantes sur nos façons de voir la réalité, l'inverse est vrai aussi. L'on ne peut croire que la littérature arrive à décrire cette violence – que la culture puisse s'approprier la barbarie – tout en la gardant à distance et la contemplant de l'extérieur. Le mouvement de « retour »⁶ que remarque aussi Dominique Viart dans le domaine littéraire – retour au réel et à l'Histoire – se double en effet d'un retour sur sa *propre* mémoire : les anciens thèmes réapparaissent sous forme d'une interrogation continue et insistante, indiquant de nouveaux enjeux pour les écrivains qui doivent s'interroger sur les pouvoirs et les limites de la littérature : de quels moyens disposent-ils aujourd'hui pour *dire et faire voir* la violence et la destruction humaine ? Comment redéfinir ses propres pratiques face à cette réalité ? Quel rôle s'attribue la littérature dans ces conditions ? Bref, quel est le rapport éthique qui lie la réalité à ses représentations ?

Rwanda 1994

Par sa récupération artistique et médiatique, l'événement historique qu'on appelle « Shoah » est entré dans la culture pour devenir un symbole et une référence majeure qui finit par rendre suspect tout geste comparatif. L'éclatement de nouvelles violences ethniques au Rwanda cinquante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale nous oblige toutefois à considérer la possibilité du génocide dans le passé comme au présent, ainsi que le scandale de sa répétition. La mise en rapport des deux périodes se justifie en outre par l'entrelacement des mémoires dans la littérature, qui par un constant retour mémoriel pense l'un à travers l'autre, traçant des parallèles entre les façons de tuer, de mourir et de survivre. L'exercice comparatif ne saurait toutefois être mis au service d'une hiérarchisation des souffrances, voire d'une confusion totale de violences ancrées dans des contextes historiques et géoculturels très différents. Bien au contraire, il s'agit d'étudier les « références croisées »

⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1939], traduit par M. de Gandillac, in *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

entre les mémoires et les récits qui les étayent pour mieux apprécier leur spécificité.

En raison du décalage temporel qu'introduit le génocide tutsi par rapport à la Seconde Guerre mondiale, nous retrouvons la littérature dans une autre phase de son développement. Si l'on a depuis longtemps dépassé le stade de la « diction » pour la Shoah, les témoignages juridiques et historiques ayant cédé la place à l'élaboration proprement littéraire ou même fictionnelle de la matière, le Rwanda vient seulement de clore une période où le témoignage devait surtout apporter des preuves.⁷ Le dépassement de la sphère du droit, et donc l'entrée en littérature, ne peut avoir lieu que quand les faits sont historiquement attestés et le crime jugé. Au Rwanda, par conséquent, le génocide cherche encore sa place dans la vie culturelle et la littérature remplit une fonction différente, axée principalement sur la réconciliation nationale et la construction d'une mémoire collective.

Il n'est pas étonnant, dès lors, de constater que le témoignage et le travail de mémoire au Rwanda sont souvent passés, jusqu'ici, par le truchement d'une voix européenne – française, en l'occurrence. « Le rôle du témoin est amputé »⁸, estime José Kagabo, constatant que les Rwandais rescapés n'ont pas forcément accès au savoir (l'histoire, l'anthropologie) et à la langue (le français écrit) par lesquels passe le témoignage en général. Le procédé du tiers transcrivant des témoignages oraux est alors très récurrent : on le retrouve en particulier chez Jean Hatzfeld⁹ mais aussi, sous une forme moins travaillée sans doute, dans le témoignage de Yolande Mukagasana relayé par Patrick May ou celui d'Esther Mujawayo pris en charge par la journaliste Souâd Belhaddad¹⁰. Il semble également

⁷ En décembre 2012, le Tribunal pénal international pour le Rwanda a terminé ses travaux concernant la phase de première instance, et les juridictions populaires *gacaca* jugeant les responsables dans leurs communautés ont officiellement achevé leur mandat le 14 mai 2012. Voir le site des Nations unies : <http://www.un.org/fr/preventgenocide/rwanda/about/bgjustice.shtml> (consulté le 28 septembre 2013).

⁸ Communication lors du colloque *Rwanda 1994-2000 : mémoires d'un génocide africain* organisé par Aircrige à La Villette.

⁹ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000 ; *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003 ; *La Stratégie des antilopes. Récit*, Paris, Seuil, 2007.

¹⁰ Yolande Mukagasana, *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997 ; Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004. Nous notons que le procédé de transcription par un écrivain ou journaliste semble aussi former la base d'une certaine littérature testimoniale en Amérique latine, et en particulier à Cuba et au Nicaragua, depuis les années soixante. Le cas controversé de Rigoberta Menchú illustre en outre la difficulté de séparer rigoureusement témoignage et fiction (Rigoberta Menchú et Elisabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcelona, Editorial Argas Vergara, 1983 ; Ilse Logie, « La verdad de los hechos : el testimonialismo de Rigoberta Menchú », *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, n° 35, 2003, p. 235-245.)

que l'accès à la littérature proprement dite comme voie de transmission se trouve bloquée pour les survivants. Si, à partir de 1997, des témoins deviennent « auteurs »¹¹, la fonction du témoignage ne dépasse pas celle du document. La littérature de Fest'Africa, initiative africaine lancée significativement à Lille, cherche alors à frayer la voie en 1998. Dix ans plus tard, le jeune débutant rwandais Gilbert Gatore, vivant en France depuis 1997, s'essaie enfin au roman.¹²

La perspective du bourreau

C'est en quelque sorte une chute à laquelle il faut s'abandonner, une exploration d'un territoire intime dont il faut accepter qu'il ne soit pas adapté à la visite.¹³

Les questions que soulève le traitement littéraire du génocide sont d'autant plus urgentes que le retour mémoriel en littérature s'effectue aujourd'hui sous un angle inusité. Au moment de la publication des *Bienveillantes* de Jonathan Littell¹⁴, en 2006, Denis Peschanski s'interroge sur la signification du succès du roman et suggère que celui-ci est révélateur d'un changement de « registre mémoriel » : « au lendemain de la guerre, c'était le moment du résistant ; dans les années 80, on est passé dans l'ère de la victime »¹⁵. Et maintenant, se demande-t-il, est-on entré dans l'ère du bourreau ? La question ne concerne d'ailleurs pas uniquement la littérature de la Shoah : en 2003, Hatzfeld publie un livre de témoignages recueillis au pénitencier de Rilima et donnant à entendre les voix de dix génocidaires hutus. Gatore, pour sa part, imagine en 2008 l'histoire d'un enfant tueur s'abandonnant à la folie meurtrière dans son village.

Dans le but de mieux comprendre les violences de masse, ces auteurs préfèrent le point de vue de celui qui les a perpétrées, postulant que ce procédé ouvre d'autres façons de dire et de penser le Mal. Tout en admettant que « l'ère du bourreau » inaugurée au XXI^e siècle a connu ses

¹¹ Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 101. Coquio pense à Yolande Mukagasana et Esther Mujawayo, mais aussi à Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda : Les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, L'esprit frappeur/Dagorno, 2002.

¹² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁵ Claire Devarrieux et Natalie Levisalles, « *Les Bienveillantes*, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.

précurseurs pour la Shoah¹⁶, et qu'en outre les écrits personnels des « infâmes » occupent les historiens depuis 1973, quand Foucault a édité les mémoires du parricide Pierre Rivière et ainsi déplacé le regard vers le dehors monstrueux de l'historiographie, l'engouement populaire et académique pour ces ouvrages prouve qu'ils répondent à une demande actuelle.

L'apparition de la voix du bourreau en littérature nous invite à penser à fond les modalités du discours criminel, puis sa configuration dans le roman. Il est en effet frappant que *Le Passé devant soi* et *Les Bienveillantes*, deux romans écrits par des débutants sur la scène littéraire, s'inscrivent délibérément dans une tradition testimoniale. Tandis que Gatore établit explicitement le lien avec Anne Frank et reconnaît dans des entretiens sa dette envers Jean Hatzfeld, Littell éparpille dans son roman des références intertextuelles à Hans Frank et Rudolf Höss dont les écrits autobiographiques serviront d'antimodèle. La lecture des archives de Nuremberg amène encore Robert Merle à une reconstruction fictive de la vie du commandant d'Auschwitz dans *La Mort est mon métier*¹⁷.

Afin de pouvoir préciser le rapport qui s'établit ici entre document et fiction, et de déterminer ainsi les enjeux de la perspective criminelle en littérature, nous avons inclus dans notre corpus plusieurs gradations de « fictionnalisation » du témoignage. Certains ouvrages se rapprochent du document, tels que l'autobiographie de Höss et les récits réécrits des génocidaires hutus chez Hatzfeld, tandis que d'autres se situent clairement du côté de la fiction (Gatore, Littell et en moindre mesure Merle). Les livres de Fest'Arica enfin se présentent comme des formes profondément hybrides.

Le « témoignage » du bourreau : apories

« Être à la fois bourreau et témoin semble un oxymore, une contradiction absolue »¹⁸, estime Richard Millet lors d'une conversation avec Jonathan Littell. Et effectivement, la parole du bourreau se révèle fort problématique. Aux antipodes de tout ce que représente et symbolise le témoignage dans son sens traditionnel, le récit criminel explore des

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Enfance d'un chef* (1939) ; Robert Merle, *La Mort est mon métier* (1952) ; Michel Rachline, *Le Bonheur nazi* (1972) ; Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes* (1975). Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie pour les références complètes. Voir aussi dans Luc Resson, « Lire contre », in *Idem* (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et Cie*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2013, p. 7-15.

¹⁷ Robert Merle, *La Mort est mon métier* [1952], Paris, Gallimard, 1972.

¹⁸ Jonathan Littell et Richard Millet, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 23.

limites : les limites de la morale, les limites d'un genre, aussi. En général, indique Catherine Milkovitch-Rioux, le témoignage marque sa réticence au récit du bourreau. Plus précisément, c'est « la place du 'je', cette première personne qui fait problème, où réside tout le problème, ou toute la question, dans l'affirmation 'j'ai tué' : à la question 'qui a tué ?' »¹⁹. Michaël Riffaterre semble refuser *a priori* la position de témoin au bourreau :

[...] il faut que [...] le témoin ait observé de près. Mieux encore, il faut que sa propre expérience soit un exemple, parmi d'autres plus grands, de la catastrophe qu'il raconte : le témoin doit avoir couru des risques, ou même être l'une des victimes du bouleversement dont il se fait l'historien. En lui s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation.²⁰

En premier lieu donc, le témoin est quelqu'un qui a observé de près et qui met en récit une expérience personnelle. La certification du récit s'appuie précisément sur l'attestation biographique du narrateur qui « y était ». En latin, le témoignage est défini à partir de deux termes : *testis* et *superstes*. Le premier renvoie au procès judiciaire et désigne celui qui se pose en tiers garant entre deux parties dans un litige. La définition de Riffaterre fait toutefois écho à la notion de *superstes*, « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner »²¹. Le témoin *superstes* n'a pas observé un événement quelconque mais une « catastrophe », il a « couru des risques ».

Au-delà donc du savoir historique qui le réduit au statut de document, au-delà du tribunal qui l'associe à la preuve juridique, le témoignage comporte aussi et avant tout une dimension éthique qui se trouve intimement liée à la personne du témoinnant « incarnant » son récit et évoquant, par sa présence même, le drame qui a « bouleversé » sa vie. Jacques Derrida théorise ce phénomène à partir de la question de la « signature », rappelant que le témoignage ne se réduit pas « aux rapports descriptifs, informatifs, au savoir ou au récit ; c'est d'abord un acte présent »²².

¹⁹ Catherine Milkovitch-Rioux, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 184.

²⁰ Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, 1995, p. 35.

²¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 17-18.

²² Jacques Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage », in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996, p. 29, nous soulignons.

Dans *Le témoin oculaire*²³, Renaud Dulong adopte une perspective sociologique pour étudier la gestion symbolique du témoignage par la société qui l'accueille, et commente les processus de passage au témoin. La certification biographique du « j'y étais » caractéristique du témoignage oculaire fonctionne ainsi non seulement comme authentification d'un récit mais comme un performatif, une promesse, impliquant un engagement à vie.²⁴ La société impose en effet au témoin une tâche sans fin : celle de continuer à dénoncer le crime et, en tant que « mémoire vivante », à susciter une réflexion sur l'Histoire. Alors qu'il est l'expression d'une expérience singulière vécue de l'intérieur, le témoignage victimaire fonctionne comme un *monument*, incorporant une dimension mémorielle et ébauchant une tâche collective pour la société qui l'accueille. L'on retient de l'analyse de Dulong le croisement du biographique et de l'historique, et la soudure définitive du récit à celui qui le raconte – c'est par là qu'elle rejoint les réflexions de Derrida. Si le témoignage est un acte « présent », la rencontre avec le témoin permet d'accéder à l'événement dramatique dont son corps constitue la trace même.

Le rapport du bourreau à la parole et à la mémoire s'avère tout autre. Par son corps et son discours *non affectés* par l'horreur, le tueur ne peut être « témoin » au sens éthique du terme. Même si l'on admet qu'il « y était » et a observé de près, il n'est pas à même d'assumer la fonction de *superstes*, étant donné son incapacité à imaginer les événements de l'intérieur. De surcroît, au lieu de rappeler une *catastrophe*, il relate un *crime* qu'il a lui-même commis et dont il ne peut donc être le juge (*testis*). Catherine Coquio renvoie dans ce contexte au témoignage d'Adolf Eichmann, indiquant que cet homme a simplement, et sans état d'âme, détaillé les circonstances de son « 'travail' éprouvant effectué par conscience professionnelle »²⁵. La différence radicale entre les deux types de récits nous amène à opposer le discours rationnel ou rationalisé dans lequel s'enferme le tueur à la parole de l'expérience qui peut surgir lors du témoignage victimaire. C'est encore l'intuition de Claude Lanzmann

²³ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

²⁴ Philippe Mesnard remarque chez certains témoins survivants une forte résistance à cette « impatience mémorielle » (Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 389).

²⁵ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », in *Idem* (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, p. 29.

qui, interrogé par des étudiants américains, se demande s'il existe une telle chose que l'« expérience des bourreaux »²⁶.

Le « témoignage » du bourreau, si l'on peut encore utiliser ce terme, semble alors voué au statut de *document*, susceptible seulement de fournir des détails factuels sur le déroulement des tueries et les pratiques de l'extermination. Et encore. Basé principalement sur la confiance préalable qu'on accorde au narrateur, l'accueil d'un témoignage et son authentification sociale correspondent à un « acte de foi »²⁷. Sachant que le témoin rescapé souffre déjà d'une « fragile autorité sans pouvoir »²⁸, illustrée par la force d'attraction de théories négationnistes et par l'accueil favorable de faux témoignages, l'on se voit obligé de conclure que le bourreau a peu de chances de passer pour crédible.

Assurément, en raison du rapport structurellement différent à la parole et de l'absence, chez le tueur, d'une expérience de rupture traumatique, son récit est loin d'être évident. Au lieu de refuser pourtant d'accorder à sa narration le statut de témoignage, nous suggérons qu'elle négocie plutôt sa place et sera le résultat d'un travail discursif poussé. De toute manière, nous rappelle Dulong, la légitimité du témoignage dépend de la mesure dans laquelle *la société réceptrice tient le narrateur pour témoin*, selon la valeur qu'on accorde à son récit et la confiance qu'on place en le déposant. Le statut du texte est donc fixé dans l'interaction entre narrateur, destinataire et contexte.

Nous insistons dès lors sur le fait que l'analyse du témoignage s'appuie sur une approche « intégrative » qui appréhende le discours dans sa double dimension sociale et textuelle, partant de l'idée de la contextualité radicale du sens et du caractère interactif de toute communication. Si l'organisation textuelle est en prise sur une « scène » ou « un dispositif d'énonciation » qui en détermine la valeur et les contours, Charaudeau et Maingueneau soulignent que le discours est « une activité tout à la fois *conditionnée* (par le contexte) et *transformatrice* (de ce même contexte) »²⁹. À la fois *donnée* et *construction*, le discours a ainsi le pouvoir d'instaurer et de modeler – de mettre en scène – son propre lieu d'énonciation. Le discours du bourreau, pour retourner à notre sujet, comporte

²⁶ Claude Lanzmann, « The Obscenity of Understanding : An Evening with Claude Lanzmann », in Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995, p. 212.

²⁷ Renaud Dulong, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Catherine Coquio, « Génocide : une 'vérité' sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage ».

²⁹ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 135.

forcément une dimension rhétorique ou argumentative³⁰ permettant au narrateur de configurer une scène de parole légitimante où son récit prendra valeur de *témoignage* et où il s'érigera lui-même en *témoign*.

La représentation du bourreau

La problématique de la représentation, dans le double sens de *relais* et de *transcription du réel*, nous conduit ensuite à étudier les conditions matérielles, culturelles et idéologiques de la production textuelle. La délégation de la parole au bourreau comportera toujours une certaine « violence », que ce soit au sens littéral ou symbolique : on lira l'organisation plus ou moins stricte, plus ou moins bureaucratique, du massacre de masse, ainsi que le récit de la discrimination, de l'humiliation et de la mutilation des victimes. En outre, faire circuler de tels textes, et partant en élargir le public, risque de légitimer un discours criminel et justificateur. À la limite, la personne du génocidaire pourrait attirer une sympathie parfaitement obscène : c'est tout le problème de la lecture et de l'interprétation, de la survie d'une œuvre et de son détournement possible. Refuser d'écouter le bourreau, en revanche, équivaut à écarter un texte qui permettrait de penser le pourquoi et le comment de la violence, d'en discerner les modalités et les mécanismes, et de participer au travail de mémoire en cours.

L'embarras moral que suscite le projet de témoignage chez Jean Hatzfeld et les éditeurs de Höss se traduit par un refus de l'« écriture nue » où la parole criminelle serait reprise telle quelle et dans la forme que lui impose le narrateur.³¹ Le témoignage du bourreau historique fait ainsi l'objet de plusieurs transpositions – mise en texte littéraire, transcription, édition, traduction – qui reviennent à autant d'interventions et de transformations. Même s'il n'est pas toujours évident ni même pertinent de distinguer entre le témoignage « brut » et sa mise en scène, les frontières se brouillant plus d'une fois, il nous semble indispensable de penser les effets de cette réécriture. Le procédé soulève des questions

³⁰ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours* [2000], Paris, Armand Colin, 2006.

³¹ Le bourreau – on ne parle pas du meurtre passionnel mais politique – n'a certainement pas droit à la fiction, règle à laquelle le film documentaire *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer fait l'exception. Les responsables des massacres en Indonésie dans les années 60 y mettent en scène leurs crimes en prenant exemple sur les grands héros du cinéma américain (James Dean, John Wayne et Victor Mature). Les liens entre réalité et fiction se multiplient quand on découvre que les protagonistes modelaient à l'époque leur méthode de tuer sur des films de mafia. L'entrelacement de mémoires est encore frappant et donne curieusement lieu à une inversion de rôles : la propagande de Soeharto introduit l'acronyme *Gestapu* pour référer au « Mouvement du 30 septembre » (*Gerakan September Tigapuluh* en indonésien) auteur du coup d'état en 1965.

importantes sur le rôle et la responsabilité des agents médiateurs impliqués, étant donné que la représentation d'un témoignage de bourreau oblige inévitablement à une prise de position implicite ou explicite. Il s'agira alors de retrouver les traces de ces interventions et d'identifier les rapports qui se nouent entre les différentes « positions » dans le texte. Nous explorons ainsi les possibilités d'un discours qui laisse entendre la voix du bourreau tout en proposant une résistance éthique.

Le travail des traducteurs, comme pratique culturelle, participe également à ce jeu discursif. « *In many cases a translation is not only a text but an act* »³², rappelle Maria Tymoczko, décidée de replacer la traduction dans son contexte culturel pour en mesurer la portée réelle. Mona Baker souligne de son côté l'impossibilité formelle d'une position « neutre » pour le traducteur, qui ne peut se situer « en dehors » du cadre discursif mais occupe toujours son lieu d'énonciation propre.³³ Tout en étant la représentation d'un texte original, la traduction comporte ses propres forces locutoires, illocutoires et perlocutoires conditionnées partiellement par des éléments dans le contexte récepteur. La marge ainsi ouverte entre original et représentation peut être utilisée par le traducteur qui exprime son « attitude »³⁴ et exploite le potentiel performatif et critique du discours.

La question de la représentation nous amène enfin à étudier la figure du bourreau dans la fiction. Quelle forme prendra en effet le personnage criminel, celle d'un « monstre » ou d'un « homme ordinaire » ? Et comment préciser le rapport qu'établit la littérature entre le bourreau historique et sa contrepartie fictionnelle ? Nous insistons sur ce que les questions formelles et morales, qui révèlent en effet la réelle complexité de ces ouvrages, ne sauraient être abordées en dehors de la littérature qui les soulève. Nous proposons précisément d'étudier leur inscription

³² Maria Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 199. Les années quatre-vingt marquent le « tournant culturel » en traductologie avec une attention grandissante précisément pour cet ancrage culturel ou « setting » (Dilek Dizdar, « Translation Transitions : 'Translation Proper' and Translation Studies in the Humanities », *Translation Studies*, 2 (1), 2009, p. 97). Après *The Manipulation of Literature*, une série d'articles recueillis par Theo Hermans (Londres, Croom Helm, 1985), c'est la parution de *Translation, History, and Culture* de Bassnet et Lefevere (Londres, Pinter, 1992) qui met la traductologie définitivement sur la voie des *Cultural Studies*.

³³ Mona Baker, « Reframing Conflict in Translation », *Social Semiotics*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 154. D'autres traductologues, tels Moira Inghilleri, Maria Tymoczko et Edwin Gentzler, insistent également sur « l'émancipation » du traducteur et son rôle de médiateur dans un contexte de « conflit » (idéologique). C'est dans ce cadre qu'il faudra aussi replacer le travail de Lawrence Venuti réintroduisant la pensée de Berman, et sa critique du traducteur « invisible ». Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie pour les références complètes.

³⁴ Theo Hermans, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 77.

dans le texte même, et de soumettre les ouvrages à la critique à partir de leurs propres objectifs. En effet, qu'est-ce que la perspective du bourreau permet de voir qui se dérobe au regard des survivants ? Qu'est-ce que le discours criminel permet de dire qui reste enfoui dans les silences et murmures d'une parole traumatique ? Quelle tâche de pensée s'annonce dans ces textes ? Et quelle vérité révèlent-ils ?

LA SHOAH

Un écrivain pose des questions en essayant d'avancer dans le noir.
Non pas vers la lumière, mais en allant encore plus loin dans le noir,
pour arriver dans un noir encore plus noir que le noir de départ.

(Samuel Blumenfeld et Jonathan Littell, « Il faudra du temps pour
expliquer ce succès », *Le Monde des livres*)

INTRODUCTION

Notre corpus sur la Shoah comprend trois ouvrages qui doivent nous permettre d'étudier les questions de la représentation et de la constitution du témoin bourreau dans le discours. Le premier est *Kommandant in Auschwitz*, l'autobiographie de Rudolf Höss qu'il a rédigée entre octobre 1946 et avril 1947, et qui a été éditée à plusieurs reprises et dans plusieurs langues à partir de 1958. Conçu par son auteur comme un compte rendu sincère de sa propre vie et de sa carrière dans la SS, le récit sera accueilli non seulement comme un document historique précieux sur l'organisation de la Shoah mais davantage comme un égodocument révélant malgré lui la personnalité du bourreau nazi. L'on se concentrera sur la construction de l'ethos testimonial du narrateur dans le texte original, pour ensuite étudier l'impact des processus d'édition et de traduction.

La vie de Höss – et en particulier les notes du psychologue américain Gustave Gilbert prises dans la prison de Nuremberg – ont servi de point de départ de *La Mort est mon métier* de Robert Merle. « Recréation étoffée et imaginative » de la vie du commandant selon l'auteur, le roman explore le stéréotype du bourreau nazi par le biais d'une mise en scène très spécifique et en exploitant les possibilités de l'ironie.

Les Bienveillantes, le début littéraire de Jonathan Littell acclamé mais aussi fort contesté, constitue le troisième livre du corpus et un autre degré de « fictionnalisation » du témoignage criminel. Exploitant jusqu'au bout le principe du bourreau témoignant en lui accordant la parole de manière quasi exclusive, Littell semble franchir le pas vers un nouveau « registre mémoriel » selon la critique. Loin de mettre en scène un bourreau « ordinaire » ou même vraisemblable, l'auteur semble plutôt produire un simulacre testimonial afin de transformer sa fiction en outil heuristique.

KOMMANDANT IN AUSCHWITZ

Im Folgenden will ich versuchen, über mein innerstes Leben zu schreiben. Ich will versuchen, aus der Erinnerung wirklichkeitsgetreu alle wesentlichen Vorgänge, alle Höhen und Tiefen meines psychischen Lebens und Erlebens wiederzugeben.¹

Rudolf Höss, dont le parcours au sein du SS se révèle au fond assez classique, serait certainement tombé aux oubliettes de l'Histoire si le camp qu'il dirigeait pendant la guerre n'était pas devenu le symbole de l'horreur nazi, et s'il n'avait pas décidé en outre de rédiger ses mémoires. Décoré de la Croix de Fer pour son engagement lors de la Première Guerre mondiale, Höss s'affilia au parti nazi en 1922 et à la SS en 1934. Il fut vite promu pour être affecté au camp concentrationnaire de Dachau où il se familiarisa avec les sanctions répressives infligées aux détenus. On le transféra ensuite à Sachsenhausen en adjoint de camp, fonction qu'il assura de 1938 jusqu'au premier mai 1940, date à laquelle il fut nommé commandant d'Auschwitz. Höss dirigea le camp pendant trois ans et demi, jusqu'en décembre 1943. Le complexe s'étendit considérablement sous son commandement et le programme d'extermination fut implémenté.

Höss fut arrêté le 11 mars 1946 seulement, après que son épouse eut révélé à l'armée britannique sa cachette en Flensburg, où l'ancien commandant menait une vie d'agriculteur sous le faux nom de Franz Lang. À Nuremberg, où il comparut le 15 avril comme témoin à décharge dans le procès d'Ernest Kaltenbrunner, Höss confirma que dans le camp d'Auschwitz, des « exécutions massives par les gaz » avaient eu lieu à partir de 1941 dans le cadre de la « solution définitive de la question juive », qu'il expliqua très exactement comme étant « l'extermination de tous les juifs d'Europe »². Le 25 mai, le commandant fut remis aux autorités polonaises pour être condamné à mort par le Tribunal suprême. Rudolf Höss fut exécuté par pendaison le 16 avril 1947 sur le lieu de ses crimes, tout près du crématorium d'Auschwitz I.

L'affidavit de Nuremberg n'est pas, on le sait, le seul témoignage du commandant. Entre octobre 1946 et avril 1947, en attendant son procès dans la prison de Cracovie, Höss rédigea ses mémoires. L'idée lui fut insufflée par Stanislaw Batawia, chargé d'établir le profil psychologique

¹ Rudolf Höss, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höss* [1958], München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009, p. 31.

² Déclaration de Rudolf Höss au procès de Nuremberg, URL : <http://icp.ge.ch/po/clio/texte/la-seconde-guerre-mondiale/proces.nuremberg.html> (consulté le 17 juillet 2013).

de l'accusé, et par le procureur général Jan Sehn. Le manuscrit fut édité en Allemagne en 1958 et traduit en plusieurs langues : en 1959 paraissent les premières traductions française et anglaise, en 1960 la néerlandaise – traductions qui seraient par la suite reprises dans les rééditions. Une nouvelle traduction anglaise, américaine en l'occurrence, fut toutefois publiée en 1992. Nous considérons pour l'analyse les éditions les plus récentes.³

Il est hors de doute que les mémoires de Rudolf Höss, ses éditions et ses traductions soulèvent des questions urgentes sur le témoignage du bourreau ainsi que sur ses conditions de production et de circulation. Le modèle théorique de l'analyse du discours nous permettra de développer une approche qui intègre l'étude du récit du nazi et de sa (re)présentation ou mise en scène. En premier lieu, il s'agira de disséquer le discours autobiographique de Höss pour en relever les présupposés et le projet argumentatif. Pourquoi, en effet, l'ancien commandant écrit-il ? Quels sont ses mobiles et que veut-il atteindre ? Comment présente-t-il son texte et comment se présente-t-il ? Bref, par quels mécanismes arrive-t-il à passer pour un *témoin* ? C'est par le biais du processus d'édition et de traduction que nous déterminerons ensuite le fonctionnement exact du témoignage « relayé » dans différents contextes et mesurerons l'impact réel des agents médiateurs.

Höss témoin

Le passage au témoin

Ich stehe jetzt am Ende meines Lebens. – All das Wesentliche, was mir in diesem Leben begegnet, all das, was mich stark beeindruckt, was mir besonders naheging, habe ich in diesen Aufzeichnungen niedergelegt. Wahrheits- und wirklichkeitsgetreu, so wie ich es sah, so wie ich es erlebte. (A 233)⁴

[Je me trouve maintenant à la fin de ma vie. – J'ai consigné dans ces notes tout ce qui m'est arrivé d'essentiel dans cette vie, tout ce qui m'a fortement impressionné, ce qui m'a particulièrement touché. En conformité avec la vérité et la réalité, tel que je le voyais, tel que je le vivais.]

³ Le lecteur trouvera les références complètes dans la bibliographie. L'analyse portera sur : *Kommandant in Auschwitz*, dorénavant abrégé en A ; *Commandant van Auschwitz. Zelfportret van een Beul*, dorénavant N ; *Le commandant d'Auschwitz parle*, dorénavant F ; *Commandant of Auschwitz*, dorénavant UK ; et *Death Dealer*, US.

⁴ Puisque la traduction française officielle sera soumise à l'analyse plus loin, nous proposons ici une contre-traduction pour les extraits allemands. Nous remercions en particulier Ivan Arickx pour ses suggestions à ce propos.

C'est ainsi que Rudolf Höss introduit les dernières réflexions sur sa vie passée et son rôle dans l'extermination des Juifs à Auschwitz : il affirme avoir raconté les choses telles qu'il les a vues et vécues, s'éri-geant formellement en *témoin oculaire* dont la présence aux événements constitue une condition essentielle à la narration. Concevant son récit comme une autobiographie intitulée « *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben* » [Ma psyché. Développement, vie et expérience], le commandant attire volontiers l'attention sur son évolution personnelle et sa propre expérience des événements qui l'ont « impressionné et touché ». L'extrait reflète en ceci l'ouverture du récit, où le narrateur exprime le désir de présenter au lecteur sa « vie intérieure » (*mein innerstes Leben*) et de reconstruire « les hauts et les bas de sa vie psychique » (A 31). Par le regard rétrospectif, le texte entier se transforme en un « écrit testamentaire »⁵ où le narrateur, conscient de se trouver à la fin de sa vie, se propose de modeler l'image qu'il laissera dans la mémoire collective.

Dans l'extrait cité, Höss met l'Histoire non seulement en rapport avec son trajet personnel, sa propre expérience, mais aussi avec sa *narration*. Il s'engage plus particulièrement sur la valeur historiographique de ses propos, dont la « conformité avec la vérité et la réalité » désignent à la fois leur sincérité et leur véridicité. En soulignant donc en même temps la subjectivité du récit et la « vérité » que celui-ci révèle, Höss se plie aux contraintes dictées par le genre hautement contractuel qu'est le témoignage et qui repose, selon Ruth Amossy, sur un paradoxe apparent : « d'une part, il est entièrement fondé sur le sujet parlant – sur l'autorité de celui qui peut dire : 'j'y étais' ; d'autre part, il se veut autant que possible exempt de subjectivité »⁶. Nous reformulons le paradoxe comme suit : est reçu comme témoin celui qui est digne d'écoute – qui peut légitimer sa prise de parole par son trajet personnel – et digne de confiance – qui est crédible grâce au rapport qu'il établit entre son récit et la réalité historique. Une analyse discursive illustrera précisément que l'autobiographie de Höss relève d'une mise en scène poussée, destinée à faire passer le nazi comme un témoin répondant aux exigences du genre.

■ Scénographie

Afin de comprendre la genèse et le pouvoir du discours, Dominique Maingueneau introduit le concept de « scène d'énonciation » en contre-

⁵ Ruth Amossy, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique : *La mort est mon métier* de Robert Merle », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 166.

⁶ Id., « *L'espèce humaine* de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial », *Semen*, n° 17, 2004.

poids à celui de « situation de communication » qui imagine la communication d'un point de vue sociologique et donc « de l'extérieur » :

En revanche, quand on parle de *scène d'énonciation*, on considère [le processus de communication] « de l'intérieur », à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*.⁷

Le discours ne surgit pas comme une donnée naturelle dans un contexte qui le précède tout entier ; il constitue par contre l'articulation entre le texte et la situation dans laquelle il prend forme. La scène d'énonciation propose d'abord deux « scènes de parole »⁸ – la scène englobante et la scène générique – qui constituent ensemble le cadre scénique du discours, l'espace stable institutionnel et contextuel à l'intérieur duquel l'énoncé acquiert un sens. Tandis que la scène englobante concerne le « type » de discours et détermine son statut pragmatique (littéraire, publicitaire, politique), la scène générique implique un contexte spécifique, des circonstances d'énonciation légitimes et des rôles exacts. Le genre est alors conçu en termes de « contrat », de « rituel », de « jeu ».

Si le témoignage peut éventuellement être considéré comme un « genre »⁹, le *témoignage du bourreau* ne l'est certainement pas – ou pas encore. Bien que le phénomène devienne en effet de plus en plus courant en littérature, les définitions du témoignage insistent toutes sur l'expérience intime de la catastrophe subie, dimension qui est absente dans le récit d'un bourreau capable seulement de raconter son point de vue *externe* sur le *crime* qu'il a lui-même perpétré. Au lieu d'exclure sa narration de la catégorie du témoignage, nous suggérons que le

⁷ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191, l'auteur souligne.

⁸ Dominique Maingueneau, « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français aujourd'hui*, n° 159, 2007, p. 32. Pour une présentation détaillée du concept de « scène d'énonciation », voir entre autres Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002 ; et d'autres publications de Dominique Maingueneau : « Scénographie épistolaire et débat public », in Jürgen Siess (dir.), *La lettre : entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 55-71 ; « Ethos, scénographie, incorporation », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100 ; *Analyser les textes de communication* [2007], Paris, Armand Colin, 2010.

⁹ Le lecteur retrouvera une discussion sur la question du « genre » testimonial et ses rapports avec l'autobiographie dans Fransiska Louwagie, *Le témoignage francophone sur les camps de concentration nazis (1945-2004). Une étude générique et discursive*, Katholieke Universiteit Leuven, 2007.

bourreau peut *se constituer* témoin à travers sa parole à force d'élaborer un projet discursif puissant. Le témoignage, dans ce cas, n'est pas une question de *scène* (générique) mais de *scénographie*.

Le récit de Höss, présenté comme une autobiographie relatant la psyché, « *Leben und Erleben* », de l'ancien commandant d'Auschwitz, ajoute en effet au cadre scénique une troisième scène de parole, la scénographie qui, elle, est entièrement instituée par le discours même. La scénographie est un travail textuel par lequel le discours se valide progressivement à travers l'énonciation, configurant son propre contexte et faisant passer le cadre scénique à l'arrière-plan. Maingueneau qualifie le processus d'« inscription légitimante » du texte de « processus en boucle » : le discours prétend convaincre en instituant la scène d'énonciation qui doit le légitimer :

À la théâtralité de la « scène », le terme de « scénographie » ajoute la dimension de la graphie. Cette -graphie ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et prétend à un certain type de réemploi. La *graphie* est ici à la fois cadre et processus ; la scénographie se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même.¹⁰

La scénographie est à la fois origine, condition et produit du discours, et fait donc partie d'un projet d'argumentation par lequel le discours « définit les conditions de sa propre pertinence »¹¹. Il est impossible ici de séparer rigoureusement texte et contexte, sens et forme, intérieur et extérieur ; il n'existe pas de « contenu » indépendant de la scénographie, et le discours intervient dans le monde qu'il est censé représenter.

■ *Ethos*

La scénographie du récit de Höss repose largement sur un travail d'*images* qui doivent construire pour Höss une identité testimoniale acceptable. Suivant l'exemple de Foucault, Philippe Artières relève dans son analyse d'autobiographies « infâmes » du XIX^e siècle la nature construite de ces documents, et renvoie notamment aux observations de Michelle Perrot sur la complexité de l'écriture personnelle :

¹⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 192.

¹¹ *Id.*, « Contexte et scénographie », *Scolia*, n° 6, 1996, p. 185.

Correspondances familiales et littérature « personnelle » (journaux intimes, autobiographies, mémoires), irremplaçables témoignages, ne constituent pas pour autant les documents « vrais » du privé. Ils obéissent à des règles de savoir-vivre et de mise en scène de soi par soi qui régissent la nature de leur communication et le statut de leur fiction. Rien de moins spontané qu'une lettre ; rien de moins transparent qu'une autobiographie, faite pour sceller autant que pour révéler. Mais ces subtils manèges du cacher/montrer nous introduisent du moins au seuil de la forteresse.¹²

Perrot souligne l'importance du travail d'écriture et surtout de la *mise en scène de soi* qui arrachent l'autobiographie du domaine de l'historiographie pure pour y introduire une part de « fiction ». La notion d'« image de soi », de « mise en scène de soi » ou d'*ethos* a été élaborée dans plusieurs disciplines allant de la rhétorique à la sociologie et à la pragmatique sémantique.¹³ Elle apparaît également dans la théorie énonciative de Benveniste et dans la théorie communicationnelle de Goffman¹⁴ qui propose une analyse de l'auto-présentation. Selon Aristote, la « preuve éthique » exige que l'orateur prononce un discours susceptible de le rendre crédible aux yeux de son auditoire :

On persuade par l'*ethos*, si le discours est tel qu'il rend l'orateur crédible, car les gens *honnêtes* (*epieikés*) nous convainquent davantage et plus rapidement sur toutes les questions en général [...]. Il ne faut pas admettre [...] que l'*epieikeia* de l'orateur ne contribue en rien à la persuasion, tout au contraire, l'*ethos* constitue presque la plus importante des preuves.¹⁵

On souligne à ce propos que la notion n'est pas uniquement associée à la *crédibilité* mais aussi à la *légitimité* de l'orateur ou plutôt au « processus de sa légitimation par sa parole »¹⁶. Perelman et Olbrechts-Tyteca avancent ainsi que l'*ethos* joue un rôle capital dans l'argumentation mais de manière paradoxale : d'un côté, l'efficacité du discours dépend largement de la confiance accordée préalablement au locuteur ; de l'autre,

¹² Cité dans Philippe Artières, « L'exceptionnel ordinaire. L'historien à l'épreuve des écrits de criminels et vice versa », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p. 39.

¹³ La notion d'*ethos* est étudiée dans un volume d'essais aux États-Unis (James S. Baumlin et Tita French Baumlin (dir.), *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1994) et a fait l'objet d'une analyse narrative du discours littéraire (Albert W. Halsall, *L'Art de convaincre : le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988).

¹⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974 ; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Press, 1959.

¹⁵ Rhétorique I 1356a, reprise dans Ekkehard Eggs, « *Ethos* aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours*, op. cit., p. 40.

¹⁶ Ruth Amossy, « La notion d'*ethos* de la rhétorique à l'analyse de discours », in *Idem* (dir.), *Images de soi dans le discours*, op. cit., p. 18.

c'est précisément *dans le discours* que s'inscrit l'ethos, le discours étant « la manifestation, par excellence, de la personne »¹⁷.

Chaque orateur – ou énonciateur – tâchera donc de créer, à travers l'acte de parole même, une image de soi qui conférera à son discours une certaine légitimité et efficacité. Goffman se sert de la métaphore théâtrale pour qualifier le « moi » de « *performed character* »¹⁸ et mettre en évidence la nature construite de l'ethos qui est en effet une image, une *représentation* du caractère de l'orateur élaborée dans le discours et interprétée par le lecteur. C'est ainsi qu'il permet de mieux comprendre le rapport qui se noue entre texte et lecteur, et le jeu spéculaire auquel il donne lieu : le locuteur adapte son image aux normes et aux valeurs qu'il attribue à son lecteur – c'est-à-dire qu'il élabore son ethos sur ce que serait un orateur crédible aux yeux de son public *tel qu'il se l'imagine*.

L'image de soi se déclinera chez Höss selon deux axes, « existentiel » et « référentiel »¹⁹, pour reprendre la formule de Fransiska Louwagie et suivant le principe paradoxal qui sous-tend l'écriture testimoniale selon Amossy. La dimension « existentielle » renvoie à la personne du narrateur qui valide son discours par la désignation autobiographique. Concrètement, Höss s'ingéniera à écarter sa réputation de « monstre » et se présentera comme un homme sensible. De cette manière, il espère convaincre le lecteur de sa « normalité » et, dès lors, de se présenter comme un témoin *légitime* et *digne d'écoute*. La dimension « référentielle » de l'ethos du commandant concerne le rapport entre récit et réalité. Voulant paraître comme un témoin *crédible* et *digne de confiance*, Höss insiste sur l'exactitude de ses propos et sur son « expertise » en matière concentrationnaire.

Un homme sensible

Mag die Öffentlichkeit ruhig weiter in mir die blutdürstige Bestie, den grausamen Sadisten, den Millionenmörder sehen – denn anders kann sich die breite Masse den Kommandanten von Auschwitz gar nicht vorstellen. Sie würde doch nie verstehen, daß der auch ein Herz hatte, daß er nicht schlecht war. (A 235)

[Que le public continue donc à voir en moi cette bête féroce, ce sadique cruel, cet assassin de millions de gens – les masses ne sauraient se faire une autre idée du commandant d'Auschwitz. Elles ne comprendraient tout de même jamais que lui aussi avait un cœur, qu'il n'était pas un homme mauvais.]

¹⁷ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* [1958], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970, p. 426.

¹⁸ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 252.

¹⁹ Fransiska Louwagie, *op. cit.*, p. 49-71.

Si elle apparaît déjà délicate par le processus en boucle qu'elle implique, la « preuve éthotique » est encore moins évidente pour le commandant d'Auschwitz. Höss doit en effet tenir compte de son ethos « préalable » ou « prédiscursif »²⁰ : son nom, et surtout son statut et sa fonction, évoquent une certaine représentation chez le lecteur qui doit être négociée dans le texte. Le commandant se fait une idée de la façon dont son public le perçoit immédiatement après la guerre – lui, le *Millionenmörder* – et mobilise cette image dans son discours pour ensuite le retravailler. Höss sollicite ici la compréhension du lecteur en *homme d'émotion*, en homme ayant « un cœur » mais qui s'est écarté de la bonne voie.

■ *Le père de famille*

Face à son épouse et ses enfants, le commandant déclare ainsi son amour inconditionnel : deux étoiles l'ont servi de guides, maintient-il, sa patrie et sa famille (*Zwei Leitsterne hatte ich, die meinem Leben Richtung gaben [...] Mein Vaterland und später dazu meine Familie*, A 233). À Auschwitz, ces deux valeurs entrent sans cesse en conflit et la vie familiale paisible se mêle brusquement à l'horreur des gazages et des incinérations, malgré les efforts effrénés de Höss pour les garder séparés. Au moment où il commente les massacres, ses pensées s'égarent à sa femme et ses enfants :

Wenn ich so nachts draußen bei den Transporten, bei den Gaskammern, an den Feuern stand, musste ich oft an meine Frau und die Kinder denken, ohne aber sie näher mit dem ganzen Vorgang in Verbindung zu bringen. (A 200)

[Quand, la nuit, j'étais à l'extérieur près des transports, des chambres à gaz ou des feux, je devais souvent penser à ma femme et à mes enfants, sans pour autant les rapprocher à ces événements.]²¹

Inversement, l'intimité de sa famille n'empêche pas que des souvenirs dérangeants fassent intrusion :

Es kam oft vor, dass ich zuhause plötzlich mit meinen Gedanken bei irgendwelchen Vorgängen, bei der Vernichtung war. Ich musste dann raus. Ich konnte es nicht mehr im traulichen Kreis meiner Familie aushalten. Oft kamen mir so, wenn ich unsere Kinder glücklich spielen sah, meine Frau mit der Kleinsten übergücklich war, Gedanken: Wie lange wird euer Glück noch dauern? (A 200)

²⁰ Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in *Idem* (dir.), *Images de soi dans le discours*, op. cit., p. 134 ; Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », op. cit., p. 78.

²¹ Pour une raison inconnue, cet extrait est absent de la traduction publiée.

[Il arrivait souvent que, à la maison, soudainement mes pensées se fixaient sur un tel incident, sur l'extermination. J'avais alors besoin de sortir. Je ne supportais plus l'ambiance intime de ma famille. Souvent, en voyant nos enfants jouer joyeusement, ou ma femme comblée de joie avec le petit, ces pensées me venaient à l'esprit : Combien de temps encore durera votre bonheur ?]

Si certaines images de l'horreur concentrationnaire lui reviennent quand il est chez lui, Höss se rend dans l'écurie comme pour ne pas « souiller » la maison familiale. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas l'obscénité de l'emmêlement de ces deux mondes qui inquiète le commandant, mais plutôt l'idée que la vie heureuse et sereine dans la villa prenne fin. Ses méditations sur ce bonheur, longues de plusieurs pages, respirent la nostalgie qu'il doit éprouver au moment de l'écriture, deux ans après la guerre :

Die Kinder konnten frei und ungezwungen leben. Meine Frau hatte ihr Blumenparadies. Die Häftlinge taten alles, um meiner Frau, um den Kindern etwas Liebes zu tun, um ihnen eine Aufmerksamkeit zu erweisen. [...] Oder [die Kinder] planschten im Sommer im Planschbecken im Garten oder in der Sola. Ihre größte Freude war jedoch, wenn Vati mitbadete. Der hatte nur wenig Zeit für all die Kinderfreuden. (A 201-202)

[Les enfants pouvaient mener une vie libre et sans contraintes. Ma femme avait son paradis de fleurs. Les détenus faisaient tout pour faire plaisir à ma femme et à mes enfants, pour témoigner des attentions. (...) En été (les enfants) barbotaient dans la pataugeoire du jardin ou dans la Sola. Leur plus grande joie était pourtant de voir Papa se baigner avec eux. Mais celui-ci avait peu de temps pour tous ces plaisirs d'enfants.]

L'importance de ces réflexions découle non seulement de leur apparition après un long passage sur l'organisation des gazages, mais aussi de l'association, à l'intérieur de l'extrait, de la condition des détenus à celle de la famille Höss. Si les enfants vivaient « en toute liberté » et les domestiques étaient clairement des « détenus », ils baignent ici tous ensemble dans une ambiance de bonheur et de contentement : les prisonniers, assure le narrateur, faisaient tout pour plaire à sa famille. Höss parle en outre d'une manière affectée, mêlant les registres et référant à soi-même à la troisième personne (*Vati*, *papa*) comme s'il s'adressait à ses enfants.

■ *Un destin tragique*

Respectable et doué de sentiments, Höss ne ressemble donc en rien à ces SS sadiques considérant la bastonnade comme « un spectacle attrayant, une espèce de jouissance populaire » (*gern gesehenes Schauspiel*,

als eine Art Volksbelustigung, A 83). Bien au contraire, il se montre très préoccupé du sort des détenus par sa propre expérience de prison.²² Confronté au système de répression mis sur pied par Theodor Eicke, alors commandant SS à Dachau, Höss réfléchit longuement sur les conditions de vie dans les camps pour marquer son désaccord avec le traitement des prisonniers désignés comme « ennemis de l'État ». De manière significative, la première scène qu'il raconte de la période passée à Dachau concerne précisément l'infliction d'une peine corporelle à coups de bâtons, événement qui lui donne le frisson. Plus tard, quand il accomplit son premier « coup de grâce » à Sachsenhausen, il avoue être tellement troublé qu'il pouvait à peine tenir son revolver. L'émotion, toutefois, est considérée dans la SS comme un signe de faiblesse caractéristique :

Wohl gewöhnte ich mich an all das Unabänderliche im KL, doch nie stumpfte ich ab gegenüber menschlicher Not. Gesehen und empfunden habe ich sie immer. Doch mußte ich über sie hinweggehen, weil ich nicht weich sein durfte. Ich wollte als hart verschrien sein, um nicht als weich zu gelten. (A 102)

[S'il est vrai que je m'habituais à tout ce qui était immuable au KL, jamais cependant ma sensibilité devant la misère humaine ne s'estompa. Je l'ai toujours vue et ressentie. Mais je devais passer outre, puisque je ne pouvais pas m'amollir. Je voulais avoir la réputation d'un dur, pour ne pas passer pour un mou.]

À Auschwitz, Höss comprend qu'il est censé arborer à tout moment un air froid et implacable (*kalt und herzlos*, A 198), de jouer le « dur », même à des moments où il aurait voulu « rentrer sous terre ». Que le commandant croie alors justifié d'ajouter à la fin de son récit que lui-même n'a « jamais maltraité ou tué un détenu » est toutefois assez hallucinant (*Ich selbst habe nie einen Häftling mißhandelt oder gar getötet*, A 231).

Qui plus est, malgré le conflit intérieur qui le ronge d'après ses propres dires, les réflexions de Höss n'aboutissent pas et ne déclenchent aucun changement comportemental. Déjà à Dachau, le commandant se soumet complètement à ses supérieurs, estimant qu'il n'est pas question de faire marche arrière [*Aber es gab kein Zurück mehr !*, A 85]. Le moment du *choix* est situé dans le passé : c'était le moment où il accepte de joindre la SS, abandonnant ainsi son rêve – et celui de la femme – de monter une ferme. « Le destin en disposa autrement », conclut le commandant, et

²² Il passe quatre années dans la prison de Brandebourg pour son implication dans le meurtre du communiste Walter Kadow.

d'ajouter que l'invitation de Himmler « allait [le] détourner d'une voie dans laquelle [il s']était engagé avec tant de conviction et d'assurance » (A 61). Son erreur fatale n'a donc pas été de diriger un camp d'extermination sans se révolter contre les ordres de ses chefs – c'est l'essence même d'être soldat selon l'idéologie national-socialiste – mais d'avoir accepté de retourner à la vie militaire.

Cette décision est à son tour associée à une espèce de « scène primitive » : quand, à treize ans, le jeune Rudolf se confesse après avoir blessé un camarade de classe, le prêtre viole le secret de la confession pour rapporter l'incident au père. C'était « *ungeheuerlich* » (A 38), si scandaleux et monstrueux que Höss perd sa foi et rejette le sacerdoce, destin que lui réservait son père. Au moment où la guerre éclate, le jeune homme décide aussitôt de s'engager comme secouriste à la Croix Rouge. C'est là qu'il vit ses premières expériences militaires et sent couler dans son corps le « *Soldatenblut* » passé de génération en génération (A 40), abandonnant définitivement l'idéologie chrétienne pour embrasser celle national-socialiste. Par cette construction narrative, Höss réussit à ramener tout – la responsabilité de sa carrière militaire qui le fait finalement basculer dans la violence – à un « moment de vérité »²³.

Le processus de rétrospection qui accompagne l'écriture testimoniale chez Höss sert visiblement à narrativiser des choix personnels afin d'en récuser la responsabilité morale. Le procédé corrobore encore l'argument de l'ignorance au moment des faits. « Je me suis dépeint tel que j'étais, tel que je suis », assure le commandant, *so wie ich war, wie ich bin* (A 233), distinguant clairement entre le « je » qui se souvient et le « je » qui vit l'expérience. Le récit est en effet entrecoupé de méditations qui augmentent la distance entre le narrateur et le moi passé – entre le « témoin » dans l'énoncé et le « témoignant » au niveau de l'énonciation²⁴. « Aujourd'hui, j'y vois plus clair » (A 209), ajoute Höss à la fin du livre pour marquer son incapacité, à l'époque, d'entrevoir tous les enjeux de ses décisions, et notamment celle qui concerne son affection dans un camp de concentration :

²³ Alan Rosen, « Autobiography from the Other Side : The Reading of Nazi Memoirs and Confessional Ambiguity », *Biography : An Interdisciplinary Quarterly*, vol. 24, n° 3, 2001, p. 556. On remarque le même procédé chez Franz Stangl, commandant de Treblinka et de Sobibor, qui se confesse en 1970 à Gitta Sereny. En 1938, les nazis lui demandent de renoncer à la religion catholique, le forçant de signer une déclaration en ce sens. « C'est alors que tout a commencé pour moi », indique Stangl, rattachant comme Höss ce moment de renoncement à son trajet ultérieur (cf. aussi Jacques Sémelin, « Analyser le Massacre. Réflexions Comparatives », *Questions de Recherche / Research in Question*, n° 7, 2002).

²⁴ Ruth Amossy, « L'espèce humaine de Robert Antelme », *op. cit.*

Bei der Aufforderung Himmlers, in die aktive SS, in die Wachtruppe eines Konzentrationslagers [einzutreten], hatte ich mir über das Konzentrationslager gar keine Gedanken gemacht. Der Begriff war mir zu fremd. Ich konnte mir darunter gar nichts vorstellen. In der Abgeschiedenheit unseres Lebens in Pommern hatten wir kaum von einem KL etwas hört. Mir stand nur der aktive Soldat, das Militärleben vor Augen. (A 79)

[Au moment où Himmler m'intimait (d'entrer) dans la SS active, dans le corps de garde d'un camp de concentration, je n'avais pas fait attention à la remarque en fin de phrase. La notion m'était trop étrangère. Il m'était impossible d'imaginer cela. Dans l'isolement de notre vie campagnarde en Poméranie, nous avions à peine entendu parler d'un camp de concentration. Je pensais seulement au service actif, à la vie militaire.]

De même, à Sachsenhausen, nul ne pouvait prévoir les « besognes atroces » (*schauerliche Aufgaben*, A 104) que ces camps allaient servir au cours de la guerre. Cette remarque sur le futur des camps de concentration, se muant en centres d'extermination, ne peut venir que de la bouche du Höss écrivant ses mémoires après la guerre.

C'est ainsi que le narrateur conçoit le rapport entre son trajet personnel et l'Histoire en termes de « destin ». Le récit acquiert alors une dimension nettement mythique : le choix pour la vie militaire étant un choix aveugle mais irréversible, l'ancien commandant doit accepter son sort tragique. De manière pathétique, il se résigne à son malheur :

Ich war unbewußt ein Rad in der großen Vernichtungsmaschine des Dritten Reiches geworden. Die Maschine ist zerschlagen, der Motor untergegangen und ich muß mit. Die Welt verlangt es. (A 235)

[À mon insu, j'étais devenu un rouage de la grande machine d'extermination du Troisième Reich. La machine s'est détraquée, le moteur a coulé et moi je dois en faire autant. Le monde l'exige.]

Surgit alors la figure du héros tragique, détourné de son destin initial (d'agriculteur, de prêtre ?) – un homme sensible au fond, un bon père de famille, qui a été tout simplement trompé pour devenir un « rouage inconscient » de la machine nazie.

Un expert

Ich bin auch kein Schriftsteller, bin nie besonders stark mit der Feder gewesen. Ich habe mich sicherlich oft wiederholt, mich auch wahrscheinlich oftmals nicht verständlich genug ausgedrückt. [...] Ich hab' geschrieben, so wie es mir einfiel – oft durcheinanderkommend –, aber ungekünstelt. (A 233)

[Je ne suis pas un écrivain, n'ai jamais eu la plume facile. J'ai certainement dû me répéter beaucoup, sans doute mes écrits ont souvent manqué de clarté aussi. (...) J'ai écrit au rythme de mes pensées – souvent désordonnées – mais sans artifices.]

Le récit de Höss est certes remarquable, non seulement par le contenu mais aussi par la *façon* dont il est écrit. Dans l'extrait, tiré de la conclusion du livre, l'auteur insiste sur l'effet minimal de *l'écriture* : bien qu'il ait sélectionné ses souvenirs, ne gardant que l'essentiel, il n'a pas pour autant eu recours à « des artifices ». Écrites « au rythme de ses pensées », ses notes (manuscrites) n'ont pas été l'objet d'un travail de montage ou d'embellissement, l'attitude d'écrivain lui paraissant irréconciliable avec celle de témoin.

Il convient ici de souligner que l'éthos ne prend pas seulement forme au niveau de l'énoncé, dans des affirmations explicites de la part d'un auteur qui fait de son caractère l'objet même de son discours. Bien au contraire, le moyen le plus efficace pour créer une image de soi consiste à la *suggérer* par sa manière de s'exprimer – et de créer donc un ethos au niveau de *l'énonciation*. Selon Roland Barthes, l'ethos concerne plutôt « les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs* »²⁵. À ce propos, Ducrot renvoie à « l'apparence » que confèrent à l'énonciateur « le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments... »²⁶. Maingueneau affirme pour sa part que l'ethos de l'énonciateur se cristallise dans le « ton » ou la « vocalité »²⁷ du texte.

Conscient de son rôle vedette en 1947, au moment où très peu était connu du fonctionnement exact des camps d'extermination, Höss s'applique à créer l'image d'un témoin historique fiable : méticuleux et objectif, il s'empresse d'étaler sa connaissance et son expertise. Dans un « rapport » précis qui correspond, au niveau factuel, à la réalité telle que la conçoivent les historiens aujourd'hui, il présente l'organisation des camps et le système répressif, les catégories de détenus, la procédure du

²⁵ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.

²⁶ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.

²⁷ Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *op. cit.*, p. 81.

gazage et les discussions politiques en coulisses. S'il est vrai que l'autobiographie contient des scènes hautement « narrativisées » – on vient de souligner la dimension mythique du récit – et des passages « poétisés »²⁸, le discours de Höss se fait surtout remarquer par son style objectif et technocratique. Nous avons retenu deux extraits d'une certaine longueur qui concernent les méthodes d'extermination et l'organisation des services SS.

▪ *Le gazage des Russes*

Dans le passage suivant, le narrateur décrit l'extermination de neuf cents Russes, des prisonniers politiques, dans le vieux crématoire d'Auschwitz-Birkenau. Il s'agit d'une procédure de gazage expérimental au Cyclon B :

Es wurden einfach noch während des Entladens mehrere Löcher von oben durch die Erd- und Betondecke des Leichenraumes geschlagen. Die Russen mußten sich im Vorraum entkleiden und gingen alle ganz ruhig in den Leichenraum, da ihnen gesagt wurde, sie würden da entlaust. Der ganze Transport ging gerade genau in den Leichenraum. Die Tür wurde zugeschlossen und das Gas durch die Öffnungen hineingeschüttet. Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. Doch war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen. Beim Einwerfen schrien einige „Gas“, darauf ging ein mächtiges Brüllen los und ein Drängen nach den beiden Türen. Diese hielten aber den Druck aus. Nach mehreren Stunden erst wurde geöffnet und entlüftet. Da sah ich nun zum ersten Male die Gasleichen in der Menge. Mich befiel doch ein Unbehagen, so ein Erschauern, obwohl ich mir den Gastod

²⁸ Malgré les affirmations de Höss sur l'absence d'« artifices » littéraires, certaines scènes sont néanmoins l'objet d'une écriture poétique. Pour introduire son compte rendu de la procédure de sélection à Auschwitz, Höss décrit l'arrivée des convois :

Im Frühjahr 1942 gingen Hunderte von blühenden Menschen unter den blühenden Obstbäumen des Bauerngehöftes, meist nichtsahnend, in die Gaskammern, in den Tod. Dies Bild vom Werden und Vergehen steht mir auch jetzt noch genau vor den Augen. (A 194)

La comparaison entre les hommes – dans la fleur de l'âge – et la nature en pleine floraison dans le printemps de 1942 n'est pas clairement reprise dans les traductions : la version britannique place les « *vigorous men and women* » sous les « *blossom-laden fruit trees* » (UK 150) ; dans le texte américain les gens sont « *in the full bloom of life* » mais les fruitiers, curieusement, « *budding* » (US 159). En français, la métaphore est explicitée dans la première partie de la phrase : les gens sont « en santé parfaite » (F 184). Seule la traduction néerlandaise reprend le lien entre la métaphore et l'image réelle : « *honderden bloeiende mensen gingen onder de bloeiende vruchtbomen* » (N 153).

Non seulement les affirmations métatextuelles de l'auteur ne correspondent pas toujours aux stratégies d'écriture réellement déployées ; il y a dans le texte des endroits où le discours semble se développer indépendamment de la volonté ou de l'intention de l'auteur. Néanmoins, force est de constater que les moments « poétiques » sont très rares dans le récit de Höss.

schlimmer vorgestellt hatte. Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor. Die Leichen waren aber durchwegs ohne jegliche Verkrampfung. Wie mir die Ärzte erklärten, wirkte die Blausäure lähmend auf die Lunge, die Wirkung wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe. (A 189)

Höss décrit en détail le déchargement des camions de Russes, sélectionnés soigneusement pour remplir la morgue selon la logique industrielle d'efficacité et d'économie. Le commandant évoque les cris des détenus et leur réaction de panique (ils se précipitent vers les portes), mais ceci ne provoque pas chez lui une réflexion sur leur souffrance ou sur la signification morale de l'action : il préfère conclure laconiquement que les portes « ne cédèrent pas sous la pression ». De même, à la vue des monceaux de corps, Höss est « saisi d'un sentiment de malaise » mais affirme que la mort par gazage n'est pas aussi horrible qu'il l'avait pensé. Enfin il regarde les corps de plus près, les examine sur des indices de crispation, et rédige un rapport méticuleux sur le processus de la mort.

Le style de l'extrait est particulièrement significatif.²⁹ Ainsi, le narrateur se répète souvent, reprenant trois fois le mot « *Leichenraum* » en autant de phrases, et le verbe *vorstellen* à la fin de l'extrait. Cette répétitivité se traduit aussi au niveau de la syntaxe, les quatre premières phrases commençant toutes par le sujet. Le langage de Höss est ensuite caractérisé par des tournures passives : « Es **wurden** mehrere Löcher geschlagen », « da ihnen gesagt **wurde**, sie **würden** da entlaust », « Die Tür **wurde** zugeschlossen », « Nach mehreren Stunden erst **wurde** geöffnet und entlüftet ». Par le manque de fluidité dans la construction phrastique, le texte prend un rythme plutôt saccadé typique du langage oral. « Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. **Doch** war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen », écrit Höss, préférant la juxtaposition à la subordination. L'on remarque le même procédé plus loin, où un lien d'opposition aurait pu être exprimé par une coordination : les détenus se précipitent vers les portes – « *[Sie drängen] nach beiden Türen. Diese hielten **aber** den Druck aus* » ; ou, encore, le narrateur imagine une mort terrible par le gaz – « *Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor. **Die** Leichen waren **aber** durchwegs ohne jegliche Verkrampfung* ». La parataxe interdit dans cet extrait non seulement l'enchaînement logique des propos mais aussi l'implication émotionnelle du narrateur. Par contre, la syntaxe de la dernière phrase de l'extrait, qui tend plutôt à l'hypotaxe, se complique davantage et risque d'embrouiller le lecteur :

²⁹ Nous tenons à remercier Ivan Arickx et Elke Gilson pour leurs commentaires précieux.

l'effet de la substance utilisée « *wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe* ». De toute évidence, l'explication médicale de l'effet des gaz sur le corps humain doit conférer au texte une allure savante.

Un autre élément stylistique significatif du langage de Höss concerne la substantivation. Dans la description du comportement des prisonniers enfermés, les verbes sont systématiquement remplacés par des noms : « *Beim **Einwerfen** schrien einige „Gas“, darauf ging ein mächtiges **Brüllen** los und ein **Drängen** nach den beiden Türen.* » Le degré d'abstraction dans les notes est marquant. En rapportant de manière « neutre » ce spectacle affligeant – le sinistre sifflement du gaz, les cris poignants et le désespoir des détenus qui se lancent contre les portes – le narrateur fait étalage de son incapacité à l'empathie. Si l'allemand en général se caractérise par une substantivation de l'infinitif – stratégie dont d'autres langues, telles le français, ne disposent pas – l'épuisement du procédé dans le texte de Höss nous permet de conclure qu'il s'agit d'un élément typique du « style » nazi. C'est Jonathan Littell, par la voix de Max Aue, qui suggère encore que l'allemand bureaucratique fait disparaître l'acteur derrière l'action :

[...] et ainsi les choses se faisaient toutes seules, personne ne faisait jamais rien, personne n'agissait, c'étaient des actes sans acteurs, ce qui est toujours rassurant, et d'une certaine façon ce n'étaient même pas des actes, car par l'usage particulier que notre langue nationale-socialiste faisait de certains noms, on parvenait, sinon à entièrement éliminer les verbes, du moins à les réduire à l'état d'appendices inutiles (mais néanmoins décoratifs), et ainsi, on se passait même de l'action, il y avait seulement des faits, des réalités brutes soit déjà présentes, soit attendant leur accomplissement inévitable [...].³⁰

En effet, qui introduit le gaz dans la morgue pour tuer les détenus russes ? « *Beim Einwerfen schrien einige „Gas“* », écrit le narrateur de manière elliptique, ne désignant aucun responsable et camouflant la nature humaine et préméditée de l'action.

Nous soulignons enfin que le texte est parsemé de termes techniques pour détailler la procédure du gazage : « *die Blausäure [wirkte] lähmend auf die Lunge* », explique Höss, qui décrit l'effet du cyanure en adjectivant le verbe *lähmen*, pour ensuite le comparer à l'effet de « *allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs* », littéralement la suppression totale de l'oxygène présent dans l'air. L'abréviation z. B. (*zum Beispiel*, par exemple) renforce encore le caractère « paperassier » de l'exposé et doit le rendre scientifiquement crédible.

³⁰ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 581.

Le style nominal du texte, dominé par des tournures passives et des répétitions, illustre parfaitement le caractère bureaucratique de l'écriture de Höss qui contraste violemment avec la teneur des descriptions. Complètement absorbé par la procédure, il ne se rend pas compte de la portée des actions dont il est pourtant entièrement responsable en tant que commandant.

■ *L'administration des camps*

Les observations de Höss ne sont pas seulement techniques et détachées, elles sont en outre lardées de jargon nazi. Un peu plus loin dans le livre, le commandant fait état d'une discussion politique à l'intérieur de la SS sur la finalité des camps. Fin 1943, il est muté dans l'administration centrale des camps de concentration et rejoint les bureaux du *SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamt* (Office central pour l'économie et l'administration) à Oranienburg. Höss supervise à ce moment-là les activités dans les camps pour assurer les transactions avec le *Reichssicherheitshauptamt* (Office central de la sécurité du Reich) créé par Himmler par la fusion de la *Sicherheitspolizei* (Office central de la police de sécurité, constitué de la Gestapo et de la Kripo) et du *SD* (Office central de sécurité).

L'Office central de la sécurité, et en particulier le bureau des Affaires juives dirigé par Eichmann et Günther, insistait sur l'extermination totale des détenus juifs dans les camps. Le service administratif, par contre, par la bouche de son chef Oswald Pohl, réclamait de la main-d'œuvre pour alimenter l'industrie de l'armement. Deux logiques, l'une exterminatrice et l'autre économique, entraient manifestement en conflit. Himmler occupait une position ambiguë dans cette affaire mais finit par soutenir Pohl et ordonner la sélection des Juifs capables de travailler. Toutefois, malgré les tentatives pour réserver un maximum de détenus pour le travail forcé, les conditions dans les camps étaient si abominables à cause des nombreux convois que peu de prisonniers survivaient.

L'extrait est instructif parce qu'il permet une meilleure intelligence des mécanismes de pouvoir à l'intérieur de la SS, mais il est également remarquable par son style. Il est incontestable que le narrateur a voulu souligner l'importance de son texte comme document historique, la vérité testimoniale excluant selon lui l'écriture littéraire. Encore, les notes sont dénuées de subjectivité et regorgent d'abréviations relevant du jargon nazi :

Die Exekutionsbefehle kamen am laufenden Bande. Heute sehe ich genauer. Meine Bitten um Abhilfe der Mißstände in Auschwitz durch Abstoppen der Neueinlieferungen wurden vom RSHA zu den Akten gelegt, weil man auf die

Polen ja keine Rücksicht nehmen brauchte, ja vielleicht nicht wollte. Die Hauptsache war, daß die sicherheitspolizeilichen Aktionen durchgeführt werden konnten. Was nachher mit den Häftlingen wurde, war dem RSHA gleichgültig, da der RFSS darauf ja keinen besonderen Wert legte. [...] RSHA und WVHA waren also genau entgegengesetzter Auffassung. Doch Pohl schien stärker, denn hinter ihm stand der RFSS und verlangte immer dringender – Häftlinge für die Rüstung, gezwungen durch seine Versprechungen dem Führer gegenüber. [...] Die KL standen zwischen RSHA und WVHA. Das RSHA lieferte Häftlinge ein mit dem Endziel der Vernichtung; ob sofort durch Exekutionen oder durch die Gaskammer oder ob etwas langsamer durch die Seuchen (hervorgerufen durch die unhaltbar gewordenen Zustände in den KL, die man mit Absicht nicht beseitigen wollte), blieb sich gleich. (A 207-209)

Les intérêts du RSHA ou *Reichssicherheitshauptamt* s'opposent à ceux du WVHA ou *SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamt* de Pohl sur la question des détenus dans les KL ou *Konzentrationslager*. Le RFSS ou *Reichsführer-SS* (Himmler) est tiraillé entre sa fonction de chef du RSHA et les promesses qu'il a faites au *Führer* concernant la main-d'œuvre.

Outre les sigles nazis, l'on retrouve ici les caractéristiques du discours « neutre » et bureaucratique observées dans le passage sur les Russes. Les tournures passives impersonnelles mais surtout les substantivations prolifèrent pour détourner l'attention des détenus réduits en « transports » : « *Meine Bitten um Abhilfe der Mißstände in Auschwitz durch Abstoppen der Neueinlieferungen wurden vom RSHA zu den Akten gelegt* ». À d'autres endroits également, la construction recherchée et parfois défectueuse des phrases se fait remarquer. Ainsi, quand Höss discute l'attitude de Himmler, la syntaxe risque de troubler le lecteur : « *Doch Pohl schien stärker, denn hinter ihm stand der RFSS und verlangte immer dringender – Häftlinge für die Rüstung, gezwungen durch seine Versprechungen dem Führer gegenüber.* » L'on constate que la phrase est grammaticalement incorrecte et elliptique (« *hinter ihm sand der RFSS und [dieser] verlangte Häftlinge* »), ce qui peut hypothéquer l'interprétation de la relative à la fin : l'antécédent n'est pas Pohl mais Himmler, ce dernier étant la personne en contact direct avec Hitler. L'extrait illustre bien la tendance des nazis à rejeter la responsabilité sur l'autre suivant le système hiérarchique installé par le *Führer-Befehl* : Höss ne fait que ce que lui demande Pohl, qui reçoit ses ordres de Himmler, qui à son tour exécute la volonté de Hitler.

Dans la toute dernière phrase, la confusion naît non seulement du style nominal, mais aussi de l'insertion d'une parenthèse au milieu qui entrave la lecture :

Das RSHA lieferte Häftlinge ein mit dem Endziel der Vernichtung; ob sofort durch Exekutionen oder durch die Gaskammer oder ob etwas langsamer

durch die Seuchen (hervorgerufen durch die unhaltbar gewordenen Zustände in den KL, die man mit Absicht nicht beseitigen wollte), blieb sich gleich.

La substantivation se révèle encore être le moyen par excellence pour présenter la mort des prisonniers non comme une action humaine et prédéterminée mais comme un processus évident ou même naturel : le « but final » est accompli par « l'exécution », par « la chambre à gaz » ou par « les épidémies » (provoquées par les conditions dans les camps).

Il semble donc que le narrateur poursuive simplement le type d'écriture avec lequel il s'est familiarisé dans sa vie professionnelle de SS : sèche, précise, objective et pleine de références aux organismes de l'État militaire. L'autobiographie ressemble en effet beaucoup, ici, aux rapports administratifs que Höss était censé rédiger en tant que fonctionnaire nazi.

Höss en édition

Positionnement et paratexte

Höss s'ingénie clairement à retoucher son image de « monstre » afin de s'assurer un public bienveillant, d'une part en insistant sur ses émotions, ses doutes et ses infortunes et, de l'autre, en pratiquant un style d'écriture susceptible de l'ériger en témoin historique crédible. La constitution du témoin, et c'est Renaud Dulong qui l'a démontré dans *Le témoin oculaire*, n'est pourtant pas un simple effet rhétorique mais exige aussi que le témoin soit reçu *en tant que tel* par la société recueillant la déposition. Dans le jeu spéculaire d'images, le sens du discours ne se fixe qu'au moment de la lecture. Cette lecture est dirigée, dans le cas de *Kommandant in Auschwitz*, par les médiateurs – éditeurs, préfaciers et traducteurs – qui assurent la circulation du récit : leur interprétation du discours de Höss et la valeur qu'ils y accordent influencera fortement sa réception dans différents pays et périodes historiques. Puisque le témoignage n'acquiert un sens que dans le jeu dialogique entre narrateur, médiateur et lecteur, il importe d'étudier ses conditions de production et de transmission.

L'on ne saurait sous-estimer les enjeux éthiques de cette publication qui consiste à donner à l'ancien commandant d'Auschwitz l'occasion de prendre la parole, à lui accorder une voix et un public. Les médiateurs refusent pour cette raison de présenter l'autobiographie « à l'état nu », cherchant des stratégies de résistance, des façons de faire entendre leur propre voix. L'éditeur allemand, Martin Broszat, s'attarde explicitement

sur les implications morales de son projet et sur la légitimité du témoin Höss :

Verbieten nicht einfach der Gedanke an die unzähligen Toten von Auschwitz und das Taktgefühl gegenüber den Überlebenden, daß dem ehemaligen Kommandanten dieses größten aller Vernichtungslager nachträglich öffentlich Gehör verschafft und damit womöglich gar ein sentimentales Interesse für seine Person erweckt wird? Soll er, der jahrelang im Lager den Ton angab, als Schrecken und Vernichtung die Häftlinge stumm machten, jetzt als historischer Kronzeuge abermals das letzte Wort haben? (A 7)

[La mémoire des innombrables morts d'Auschwitz ainsi que le respect pour les survivants n'interdisent-ils pas de donner un public à l'ancien commandant du plus grand camp de mise à mort, et de risquer ainsi de créer un intérêt sentimental à l'égard de sa personne ? Celui qui avait tout à dire dans le camp année après année tandis que la terreur et la destruction rendaient les détenus muets, aura-t-il encore le dernier mot comme témoin-clé historique ?]

Quoique les éditeurs jugent légitime de rendre le texte du commandant accessible à un grand public, ils ressentent le besoin de justifier leur décision dans l'introduction ou la préface du livre. La mise en scène dédoublée qui découle du procédé médiateur met ainsi à nu un conflit de discours dans *Kommandant in Auschwitz*. Malgré un certain accord sur l'importance des mémoires, tous ceux impliqués dans leur publication interviendront pour « cadrer » le récit original, pour le « présenter » d'une manière particulière et lui ôter ainsi sa force rhétorique. En le plaçant dans une nouvelle scène d'énonciation avec ses propres lieux, temps, objectif et public – avec sa propre *scénographie* –, l'éditeur et le traducteur peuvent réorienter le discours représenté et en modifier le sens et la portée.

Il sera donc essentiel d'étudier le *positionnement* des différents énonciateurs par rapport au discours du commandant. Dominique Maingueneau exploite délibérément la polysémie du terme : l'action de se positionner comprend une prise de position mais aussi l'ancrage dans un espace conflictuel. Le terme soulève ainsi naturellement la question de la critique et du lieu, et nous amène à considérer non seulement le texte même mais aussi ses marges – la couverture, le matériel photographique, l'introduction, la préface, l'épilogue, les annexes. Le contre-discours s'élabore dans un espace discursif que Gérard Genette a appelé *paratexte* et qui consiste ici en des productions verbales qui viennent accompagner le texte proprement dit, l'entourant et le prolongeant. *Seuils*, le titre du livre que Genette consacre au phénomène, renvoie au statut ambigu du

paratexte qui est une « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors » – une zone de transition et de *transaction* :

[...] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinent – plus pertinente, s'étend aux yeux de l'auteur et de ses alliés.³¹

Il sera clair que le cadre paratextuel n'est pas une simple décoration qui se surajoute au texte original. En *présentant* le texte – en le cadrant et en le rendant *présent* au lecteur –, le paratexte participe à l'échange complexe entre auteur, éditeur, traducteur et lecteur, et oriente la réception de l'œuvre. C'est en particulier le *péritexte* – les éléments paratextuels apparaissant dans le même volume (sont donc exclus les entretiens et conversations faisant partie de l'épitéxte) – qui fonctionnera dans les mémoires de Höss comme élément de résistance. Il s'avère indispensable d'étudier ces éléments pour comprendre le fonctionnement du texte et le statut exact qu'on lui accorde.

Dans le paratexte, cette « frange du texte imprimé qui en réalité commande toute la lecture »³², les agents médiateurs prennent position *contre* Höss. Broszat considère ainsi qu'il a le devoir d'introduire adéquatement les propos du commandant dont le caractère rhétorique pourrait influencer ou même convaincre le « lecteur non critique » (*den unkritischen Leser*, A 27) :

Ich möchte es bei diesen kritischen und keineswegs vollständigen Andeutungen belassen. Ihr Sinn soll es nicht sein, der Interpretation der Höss-Aufzeichnungen vorzugreifen und sie gleichsam festzulegen. Ein Ansatz zur kritischen Analyse schien jedoch nötig, um auf die Mehrschichtigkeit dessen hinzuweisen, was sich in diesem Dokument enthüllt [...]. (A 30)

[Je me limiterai à ces indications critiques qui ne sont en aucun cas exhaustives. Celles-ci ne sauraient anticiper ou déterminer l'interprétation des notes de Höss. Néanmoins, il semblait nécessaire d'initier une analyse critique afin d'attirer l'attention sur les différentes interprétations auxquelles se prête ce document (...).]

Broszat commente ici la fonction de son propre discours, destiné à présenter ce texte sous un autre jour afin d'en affaiblir le pouvoir persuasif. D'un point de vue communicationnel, l'éditeur engage avec le lecteur une nouvelle interaction qui doit supplanter celle entre auteur et lecteur, mais qui n'est en rien contraignante : Genette explique dans

³¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

³² Philippe Lejeune cité dans Genette, *ibid.*

Seuils, comme dans *Palimpsestes* d'ailleurs, que le lecteur n'est pas obligé de lire la préface ou d'être d'accord avec les termes du « contrat » proposé. Le sens du texte est l'enjeu même du projet argumentatif dont on ne peut garantir la réussite.

La fonction informative du paratexte

Aucun éditeur ne manque l'occasion d'exploiter le paratexte et d'avancer sa propre interprétation du discours du commandant. L'introduction ou la préface allographe constituent selon Genette des lieux stratégiques de haute importance, dont la première fonction est de nature informative. Nous constatons en effet que les différentes éditions offrent des renseignements biographiques sur la personne de Rudolf Höss ainsi qu'une présentation de la genèse de ses mémoires. Ce dernier aspect, que Genette appelle « histoire du texte »³³, s'avère même essentiel dans le cas de Höss en raison de la ténacité des négationnistes – souci en 1958 (A 18) comme dans les années 90 aux États-Unis (US 21).³⁴ Face à la menace négationniste et la discussion sur l'authenticité du manuscrit, Martin Broszat estime nécessaire d'ajouter un aperçu détaillé de la conception du texte :

Der Herausgeber hält es deshalb für seine Pflicht, sehr genau über die Entstehung und den Charakter seiner Quelle Auskunft zu geben und ferner darzulegen, weshalb er in ihr ein zeitgeschichtliches Dokument sieht, das es verdient, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden. (A 7)

[L'éditeur considère dès lors comme son devoir d'informer le lecteur avec beaucoup de précision sur la genèse et la nature de sa source et d'expliquer davantage pourquoi il la conçoit comme un document d'histoire contemporaine qui mérite d'être rendu publiquement accessible.]

Il est significatif, à ce propos, de voir que les éditeurs constituent tous un « dossier » autour des notes autobiographiques et présentent une série de documents supplémentaires, rédigés ou non par le commandant lui-même, afin de justifier leurs choix éditoriaux.

Martin Broszat fait état, dans son introduction, d'une version polonaise antérieure qui publie en complément de l'autobiographie un

³³ *Ibid.*, p. 268.

³⁴ L'une des deux filles de Rudolf Höss, Inge-Brigitt (Brigitte), menant une vie anonyme aux États-Unis sous le nom de son ex-mari, prétend ainsi que l'on gonfle l'histoire de la Shoah dans le National Holocaust Museum à Washington. Elle met en cause le nombre de Juifs tués (« *How can there be so many survivors if so many had been killed ?* ») en suggérant que son père a fait ses déclarations sous contrainte. Voir Thomas Harding, « Hiding in N. Virginia, a daughter of Auschwitz », *Washington Post*, 7 septembre 2013.

nombre très important de notes écrites par Höss. Bien que cette démarche lui semble « louable », Broszat la considère aussi « peu utile » (*wenig sinnvoll*, A 15) en raison des nombreuses répétitions auxquelles elle donne inévitablement lieu. Qui plus est, une version complète est quasiment impossible à réaliser, puisque celle-ci devrait inclure aussi, en principe, les rapports sténographiques des interrogatoires. L'édition allemande se contente dès lors de reprendre l'autobiographie de 1947 ainsi que deux documents supplémentaires rédigés par Höss en novembre 1946 : un compte rendu de l'organisation technique de la « solution finale » et un portrait de Himmler.

La structure allemande est reprise dans l'édition néerlandaise qui paraît une première fois en 1960 et est rééditée en 1980. À l'autobiographie et aux deux documents annexes, elle ajoute l'introduction de Broszat en néerlandais et une remarquable note de la traductrice (on y reviendra). L'édition française de 2005 ne publie pas le portrait de Himmler, mais ajoute pour sa part un « avertissement » par le Comité international d'Auschwitz et un « extrait du jugement » de Höss, qui précèdent de manière significative la prise de parole du commandant, ainsi qu'une préface et postface de l'historienne Geneviève Decrop dissertant sur les différents « courants » historiographiques et les interprétations du génocide.

Les deux éditions anglaises, britannique et américaine, se veulent plus complètes quant aux documents annexes, ajoutant au portrait de Himmler celui d'autres personnalités SS. Tandis que l'éditeur britannique se limite du reste à une introduction (de Primo Levi, traduite de l'italien³⁵) et à une note du traducteur, l'éditeur américain multiplie les préfaces, les introductions et les documents annexes. Les éditions anglaises et celle néerlandaise sont les seules, d'ailleurs, à ajouter des illustrations et des photos à l'intérieur du livre.

³⁵ Primo Levi écrit une préface à l'édition italienne de 1985. Le texte a été traduit en anglais par Joachim Neugroschel et inséré dans les dernières éditions aux États-Unis (réédition de 1996) et en Grande-Bretagne (2000). La traduction française a été publiée dans *L'Asymétrie et la vie* : Primo Levi, Préface de *Le commandant d'Auschwitz parle* de R. Höss, in *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 151-161.

APERÇU : LE « CADRAGE » DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Kommandant in Auschwitz (2009)

Einleitung (M. Broszat)

I Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben (R. Höss)

II Aufzeichnungen (R. Höss)

1 Die „Endlösung der Judenfrage“ im Konzentrationslager Auschwitz

2 Der Reichsführer-SS Heinrich Himmler

Abkürzungen

Literaturhinweis

Personenregister

Commandant van Auschwitz (1980)

Inleidend woord van de vertaalster [Introduction par la traductrice] (W. Wielek-Berg)

Inleiding [Introduction] (M. Broszat, trad. W. Wielek-Berg)

I [Autobiographie] (R. Höss)

II Rudolf Höss : Notities [Notes]

1 De 'Endlösung der Judenfrage' in het concentratiekamp Auschwitz

2 De Reichsführer-SS Heinrich Himmler

Tekst betreffende de "noten" die in dit boek voorkomen

[à propos des notes dans le texte] (M. Broszat)

Commandant of Auschwitz (2000)

Publisher's Note

Translator's Note (C. FitzGibbon)

List of Illustrations

Introduction (P. Levi, trad. Joachim Neugroschel)

Autobiography (R. Höss)

Appendices (R. Höss)

I The final solution of the Jewish question in Auschwitz concentration camp

II My meetings with Himmler

III SS Obersturmbannführer Adolf Eichmann

IV SS Gruppenführer and Lieutenant-General Müller

V SS Obergruppenführer Oswald Pohl

VI SS Standartenführer Gerhard Maurer

VII SS Gruppenführer Globocknik

VIII SS Obergruppenführer Theodor Eicke

IX SS Gruppenführer Richard Glücks

Index

Le commandant d'Auschwitz parle (2005)

Préface à l'édition de 1995 (G. Decrop)

Avertissement (Comité international d'Auschwitz)

Plans du KL Auschwitz I et II

Extrait du jugement du tribunal suprême polonais

Le commandant d'Auschwitz parle

Annexe : La « solution finale » du problème juif dans le camp de concentration d'Auschwitz

Postface à l'édition de 2005 (G. Decrop)

Death Dealer (1996)

Foreword by Primo Levi

Preface & Acknowledgments (S. Paskuly)

Translator's Note (A. Pollinger)

Introduction (S. Paskuly)

Part I : Memoirs (R. Höss)

Part II: Final Letters (R. Höss)

Epilogue (S. Paskuly)

Part III: Profiles of the Camps (R. Höss)

Rules and Regulations for Concentration Camps

Photos and Diagrams of Crematory and Gas Chamber 2 & 3

Part IV: Profiles of the SS (R. Höss)

Organization Schmelt, Aumeier, Baer, Bischoff, Burger, Caesar,

Eichmann, Eicke, Fritzsche, Globocnik, Glücks, Grabner, Gravits,

Hartjenstein, Himmler, Kammler, Liebehenschel, Lolling, Maurer,

Möckel, Müller, Palitzsch, Pohl, Schwarz, Sell, Thomsen, Wirths

Night and Fog – Meerschaum

Lebensborn

Explanation of the Three Concurrent SS Ranks

SS Tattoos

Appendix I Incident at Budy (excerpt *KL Auschwitz as Seen by the SS*)

Appendix II Chronology of the Important Events at Auschwitz-Birkenau
(excerpt *From the History of KL Auschwitz*)

Appendix III Wannsee Conference Minutes

Bibliography

Index

La fonction de recommandation

La deuxième fonction de la préface allographe, et la plus importante selon Genette, est la fonction de recommandation : elle doit convaincre le lecteur de la qualité du livre et encourager la lecture. Primo Levi, qui se charge de l'introduction du livre de Höss pour les éditions anglaises, réfère explicitement à sa tâche de « préfacier » et aux attentes du lecteur :

En général, on accepte de préfacier un livre parce qu'on lui trouve des qualités : il est agréable à lire, d'un niveau littéraire élevé, apte à susciter la sympathie, ou tout au moins l'admiration, pour celui qui l'a écrit. Ce livre se situe à l'extrême opposé.³⁶

Ce n'est donc pas de ses qualités littéraires ni de la personne « sympathique » de son auteur que le livre tire son importance. Deux autres raisons sont invoquées par Levi et les éditeurs qui rendent la lecture de l'autobiographie intéressante, voire obligatoire.

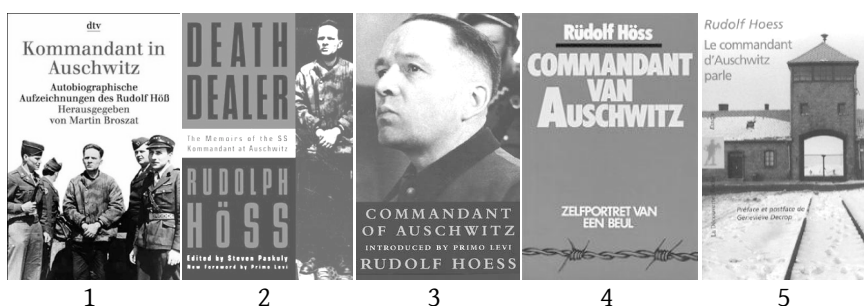
Geneviève Decrop, dans la version française, met en avant le côté factuel qui rend l'autobiographie « inestimable » (F 6). Le texte contient effectivement des détails importants sur l'entreprise industrielle qu'était aussi l'extermination. Alors qu'on dispose d'une connaissance assez large sur la déportation politique, les massacres de civils en Europe occidentale et en URSS ou sur les ghettos polonais, la situation est radicalement différente en ce qui concerne le génocide : « ici, pas de survivants, affirme Decrop, et très peu de témoins directs, tous compromis dans le crime » (F 7). Le récit de Höss lui paraît de plus véridique en raison de « la quantité et [...] la qualité des informations qu'il contient » (F 8). Malgré quelques erreurs sur les dates et les chiffres³⁷, et mis à part les tentatives

³⁶ *Ibid.*, p. 151.

³⁷ Les erreurs sur les chiffres ne sont pas toujours si anodines. Lors du procès de Nuremberg, Höss déclare qu'« au moins deux millions cinq cent mille victimes furent exécutées et exterminées par les gaz, puis incinérées ; un demi-million au moins moururent de faim ou de maladie, soit un chiffre total minimum de trois millions de morts » (<http://icp.ge.ch/po/cliotexte/la-seconde-guerre-mondiale/proces.nuremberg.htm>, consulté le 18 juillet 2013). Ce chiffre est aujourd'hui jugé exagéré. Franciszek Piper, notamment, qui dirige les recherches historiques au musée d'Auschwitz, ramène la totalité de morts à Auschwitz à (au minimum) 1 100 000 (Franciszek Piper, *Auschwitz. How Many Perished : Jews, Poles, Gypsies*, Poligrafia ITS, 1992). Höss lui-même revient sur ses estimations initiales lors de son procès en Pologne, où il déclare considérer « le chiffre de deux millions et demi comme beaucoup trop élevé » (F 239). Selon ses nouveaux calculs, 1 230 000 personnes seraient mortes dans le camp. La plaque commémorative à Auschwitz, elle, mentionne 1 500 000 victimes. L'incertitude (compréhensible) sur le nombre de

de l'auteur de minimiser son rôle dans les massacres, Höss est « sincère » (F 29) et n'essaie pas de nier les faits. Martin Broszat, quant à lui, considère formellement, on l'a déjà constaté, l'autobiographie de Höss comme une « source historique » (*historische Quelle*) pour ses révélations détaillées sur les faits concrets concernant le système concentrationnaire et la pratique exterminatrice (A 19).

Tous les éditeurs sont pourtant d'accord pour dire que l'importance du récit de Höss dépasse largement sa valeur de source historique sur l'organisation pratique de la Shoah. Le document est sans précédent, signale Broszat, en raison de « la personne et la mentalité » de son auteur (A 13). « Capital, confirme Geneviève Decrop, il l'est pour de multiples raisons, et d'abord par la personnalité de l'auteur. » (F 5) Il n'est pas étonnant, dès lors, que le péri-texte attire l'attention sur l'ethos. Steven Paskuly décide même, dans le but d'offrir au lecteur « *a deeper look into Höss the human being* » (US 20), de publier les lettres d'adieu que le commandant a écrites à sa femme et ses enfants, malgré la demande explicite de l'auteur de s'en abstenir.



L'attention pour la personne se traduit encore dans le choix de la couverture. Les versions allemande et américaine préfèrent la même photo, prise au moment où Höss est remis aux autorités polonaises (images 1 et 2). Menotté et entouré de policiers, le commandant apparaît davantage comme un criminel et non comme le père de famille respectable qui se profile dans ses notes autobiographiques. L'édition américaine découpe la photo, ne conservant que l'image de Höss en gros plan, regardant droit dans la caméra. Le titre forgé par Steven Paskuly, *Death Dealer*, associe, à l'instar de Höss lui-même, ses activités dans les centres de mise à mort à un certain professionnalisme. Sauf que chez Paskuly, le rapprochement est cynique et rappelle en cela Robert Merle, qui

morts exact a, on le soupçonne, apporté de l'eau au moulin négationniste au cours de l'histoire.

présente aussi le meurtre de masse comme un « métier ». L'édition britannique aussi met une photo du commandant sur la couverture, prise cette-fois ci lors du premier jour de son procès (image 3). Le commandant paraît en uniforme, et semble suivre les événements avec attention. Ce n'est pas Höss le criminel qui est ici mis en avant, mais l'homme consciencieux et discipliné, prêt à assister le procureur et à accepter le jugement du tribunal. Les dernières éditions néerlandaise (image 4) et française (image 5) introduisent une image plus générale renvoyant à l'univers concentrationnaire – les barbelés – ou plus précisément au camp d'extermination d'Auschwitz : la porte d'entrée de Birkenau.

En attirant l'attention sur la personne du Höss, les médiateurs cherchent à établir précisément la valeur *universelle* du livre dont l'enjeu dépasse l'importance plutôt « locale » du récit autobiographique. Le parcours du commandant, « exemplaire »³⁸ selon Primo Levi, s'inscrit ainsi dans un contexte plus large où une société entière se laisse berner par un leader charismatique et une idéologie politique, et où des hommes « ordinaires » participent, à plusieurs niveaux, à l'extermination de millions de gens. Broszat va jusqu'à prétendre que la lecture de l'autobiographie est indispensable pour les Allemands, et la considère comme un élément de « catharsis », un exercice impératif de « respect national » (A 18-19). Étant donné que le récit de Höss est aussi le récit de tant d'autres hommes à l'époque nazie, il concerne *tous les Allemands* :

Wird doch im Lebensgang von Höß die ganze spukhafte und doch grausam-wirkliche Abgründigkeit der zwölf Jahre Nationalsozialismus in erregender Weise präsent. Der halbgebildete Höß mit seinen konfusem Idealen [...] ist kein psychologischer Sonderfall, sondern bei all seiner individuellen Zuspitzung Ausdruck sehr viel weiter reichender Verfehlung, Blindheit und Sinnverkehrung während der Hitlerzeit. (A 30)

[Le récit de vie de Höss révèle de manière inquiétante toute l'horreur impénétrable mais cruellement réelle des douze années de pouvoir national-socialiste. Ce Höss petit-bourgeois aux idéaux confus (...) n'est pas un cas psychologique exceptionnel ; il reflète, malgré son expression individuelle, l'égarement, l'aveuglement et la manipulation des gens à l'époque hitlérienne.]

Ce sont les « petites gens » (US 12), ces « centaines de milliers de gens » que Hitler est parvenu à impliquer dans son projet délirant (F 25) qui constituent le mystère du génocide et nous obligent à réfléchir sur sa *possibilité humaine* – dans le passé comme au présent. L'autobiographie recèle dès lors une valeur clairement didactique selon Steven Paskuly :

³⁸ Primo Levi, *op. cit.*, p. 151.

elle fera comprendre aux « jeunes générations » les mécanismes qui ont déclenché les massacres systématiques et aidera à éviter la répétition de l'erreur (US 11).

En soulignant l'authenticité du livre, les médiateurs le consacrent comme un document historique unique et précieux. Quand ils mettent en avant l'importance de l'autobiographie comme « leçon » ou comme outil heuristique permettant de comprendre l'attitude humaine qui a rendu possible la Shoah, c'est au fond la qualité « testimoniale » du livre qui est établie. En effet, une autobiographie est par définition un récit rétrospectif où l'auteur-narrateur « met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Sur le plan de l'adresse aussi, elle se distingue d'après Jean-Louis Jeannelle du témoignage : tandis que l'autobiographe vise le lecteur individuel, le récit du témoin concerne l'humanité entière.³⁹ C'est dans le paratexte – et plus précisément dans la préface et l'introduction allographes – qu'on attribue au récit de Höss une valeur universelle pour l'élever au statut de témoignage. Sans aucun doute, ce récit « nous concerne », pour anticiper la formule de Max Aue dans *Les Bienveillantes*.

Autoprésentation et hétéroprésentation

Qu'on ne s'y méprenne pas : la « personnalité exemplaire » de Höss, qui constitue précisément l'élément crucial et la « leçon » du récit, n'est pas celle que le commandant a voulu transmettre dans son propre discours. Le paratexte s'attaquera en effet aux deux dimensions de l'auto-présentation de Höss : l'une concentrée sur sa personnalité « sensible », qui fait l'objet de plusieurs affirmations explicites (l'énoncé) ; l'autre destinée à faire passer le narrateur pour un homme méticuleux et fiable par le style d'écriture (l'énonciation).

Étant donné la multiplicité d'instances discursives dans les mémoires édités ou traduits, l'ethos du narrateur se cristallise tant à travers l'*autoprésentation* (le discours du nazi) qu'à travers l'*hétéroprésentation* (le contre-discours du médiateur). Il s'agit, dès lors, d'analyser l'interaction entre « images de soi » et « images de l'autre »⁴⁰ pour repérer les choix opérés par les agents intervenants et en étudier les enjeux rhétoriques. Le concept d'ethos – et sa modification lors du processus de *re-présentation* en édition et en traduction – permet ainsi non seulement de comprendre le processus de constitution du témoin mais aussi de

³⁹ Citations dans Fransiska Louwagie, *op. cit.*, p. 50, 53.

⁴⁰ Ruth Amossy, « Images de soi, images de l'autre », *op. cit.*

repérer les positionnements des différents agents impliqués dans la publication des mémoires.

▪ *Les émotions*

C'est d'abord la nature artificielle des émotions de Höss et le sentimentalisme déplacé de certains passages « familiaux » qui est mis en lumière. Ainsi, contrairement à ce que le commandant laisse entendre dans son autobiographie, où il brosse un tableau serein de la cohabitation avec les prisonniers au camp et les efforts que font ces derniers pour plaire à sa famille, Steven Paskuly insiste sur la différence fondamentale entre la vie des détenus et celle de la famille Höss. « *In the midst of starvation, disease and death the Höss family had everything* », souligne-t-il, renvoyant à la récupération, dès le débarquement à la gare d'Auschwitz, des biens des prisonniers Juifs (US 22). Primo Levi revient également sur l'aspect ridicule et inacceptable du passage « familial ». L'auteur juge le mélange des registres fort problématique et ironise sur le fait que l'horreur d'Auschwitz puisse coïncider avec ces « petits îlots grotesques » d'une « vie familiale bien ordonnée, l'amour pour la nature, et un moralisme victorien »⁴¹.

Levi se montre critique sur d'autres éléments encore. Ainsi est-il extrêmement sévère sur le point de la prétendue ignorance du commandant quant aux camps de concentration. Ici, Höss exploite les outils de la narration rétrospective pour présenter l'invitation de Himmler comme un leurre destiné à le détourner de son véritable destin. Son choix d'entrer dans la SS a été irréversible mais aveugle, avance-t-il, étant donné que « la notion [lui] était trop étrangère » :

Allons, commandant Höss ! Il est nécessaire d'avoir une agilité mentale supérieure pour mentir : nous sommes en 1934, Hitler est déjà au pouvoir, et son discours a toujours été clair ; le terme « Lager » est déjà bien connu dans sa nouvelle acception, rares sont ceux qui savent exactement ce qui s'y passe, mais personne n'ignore, en particulier dans le milieu des SS, que ce sont des lieux de terreur et d'horreur.⁴²

Primo Levi réfute aussi l'argument selon lequel Höss « a un cœur » mais ne peut étaler ses émotions en tant que soldat, l'écartant comme un « mensonge non seulement indécent, mais aussi puéril »⁴³. Quant aux excès de violence dans le camp d'Auschwitz que le narrateur prétend regretter vivement, Paskuly fait remarquer dans l'édition américaine

⁴¹ Primo Levi, *op. cit.*, p. 152.

⁴² *Ibid.*, p. 154.

⁴³ *Ibid.*, p. 155.

que Höss a négligé de combattre l'attitude du personnel SS – contrairement à Arthur Liebehenschel qui deviendrait commandant du camp après son transfert en 1943. Qui plus est : « *the truth is that Höss allowed the beatings and the terror to continue because it served his purpose of maintaining camp discipline in the tradition of Theodor Eicke* » (US 22). Geneviève Decrop, par contre, juge que le commandant est sincère, et que ses propos montrent précisément « le mécanisme de l'engrenage vers la radicalisation » (F 14). Martin Broszat estime pour sa part que le rôle d'« homme d'émotions » ne convient pas à Höss et apparaît visiblement comme un artifice :

Sein sensibles „Innenleben“, auf das er in seiner Autobiographie oft zu sprechen kommt, scheint immer nur die Funktion zu haben, Ersatz für die Wirklichkeit zu sein, gleichsam „schöngestige“ Erholung von unmenschlichem Handwerk, ohne Wirkung und Bezug nach außen: Es bleibt introvertiertes Sentiment, das Spiel einer seelischen Rolle mit sich selbst. (A 23)

[Sa « vie intérieure » sensible, qu'il évoque souvent dans son autobiographie, ne semble qu'être un substitut pour la vie réelle, comme si c'était une sorte de distraction « civilisée » après le travail inhumain, sans aucun effet ou rapport au monde extérieur : ce sont des sentiments introvertis, un jeu de rôles mental avec soi-même.]

Ce qui se dégage ici, c'est la distance entre le narrateur et son personnage : interprétant mal son rôle, le commandant décrit des sentiments qui manquent d'authenticité. Le « moi » que Höss étale dans ses notes est « effroyablement vide », estime Broszat – *ein erschreckend leeres Ich* (A 14). Les « épanchements » (*Herzensergüsse*, A 24) artificiels finissent par crispier l'éditeur, qui ne supporte pas le « sentimentalisme douceâtre » (*betuliche Sentimentalität*, A 23) dans le discours du commandant. La mise en scène s'avère *trop théâtrale* et dès lors incapable de convaincre.

■ Le ton

Les éditeurs et préfaciers dénoncent encore plus vigoureusement l'incongruité du « ton » adopté par Höss et du style de son écriture. Tout d'abord, l'ethos d'expert est contradictoire à celui d'homme ayant « un cœur ». Le discours détaché et technocratique, où l'auteur expose avec compétence les détails du génocide juif, ne donne nullement à lire cette « émotion étouffée » sur laquelle il s'étend explicitement ailleurs. On a l'impression que le commandant *sort de son rôle* ici. Il est de toute façon significatif que Höss pense convenable de se présenter à la fois comme homme sensible aux souffrances des victimes, relatant minutieusement des scènes émouvantes de mères séparées de leur enfant, et comme

observateur décrivant de manière aseptisée l'exécution de neuf cents Russes.

En plus d'être incompatible avec l'image sentimentale que le commandant veut transmettre, le ton sec est jugé choquant et impudent (« *schockierende* » et « *schamlosen Sächlichkeit* », A 18, 30) en raison du décalage entre contenu et forme :

Ohne Empfinden dafür, wie schlecht solche lehrhaften Sentenzen dem Kommandanten von Auschwitz anstehen, unterbricht Höß seine Lebensbeschreibung immer wieder durch solche 'fachmännischen', im Stil eines rührigen Sozialbeamten geschriebenen Erörterungen [...]. (A 29)

[Sans se rendre compte du caractère déplacé de pareils propos sentencieux venant du commandant d'Auschwitz, Höss ne cesse d'entrecouper son récit de vie de ce genre d'exposés « d'expertise » écrits à la manière d'un fonctionnaire social zélé (...).]

Ce que Broszat met encore en relief ici, c'est l'écart problématique entre l'ethos recherché – celui d'expert en matière d'extermination et d'organisation – et l'ethos perçu – celui d'un bureaucrate qui ne comprend pas combien il est inopportun de parler sans émotion de la mort de millions d'hommes, femmes et enfants. La souffrance des prisonniers russes, décrite dans le premier extrait dans un style nominal et détaché, glisse complètement sur le narrateur. Le commandant n'a aucune intention d'escamoter l'horreur de cette scène, mais l'ignore tout simplement. Même après le gazage, quand il va inspecter la morgue, il regarde la mort mais ne la voit pas. Rien, sur les corps des victimes, ne témoigne de leur souffrance : pas de crispation, et surtout, pas de sang. Les éditions anglaises et néerlandaise compensent les descriptions cliniques en ajoutant des photos du camp d'Auschwitz qui montrent précisément les visages des victimes.

Primo Levi juge en outre mal le pédantisme et la fierté avec lequel le commandant expose l'organisation du camp :

Il était vraiment expérimenté, et je le dis sans ironie. Ses pages deviennent alors nerveuses et impliquées : le Höss qui écrit a déjà été condamné à mort par un tribunal polonais, et cette condamnation venant, elle aussi, d'une autorité, il est nécessaire de l'accepter, sans pour autant renoncer à décrire ses heures les plus belles. Höss nous livre un vrai traité d'urbanisme, il monte en chaire, son savoir ne doit pas se perdre, son héritage ne doit pas être dissipé [...].⁴⁴

⁴⁴ *Ibid.*, p. 155-156.

Höss accepte le rôle de témoin et acteur de l'Histoire avec une certaine fierté, et décrit ainsi sa triste heure de gloire. Dans cet extrait profondément ironique, Levi dénonce le ton sérieux, *non ironique* et pontifiant du commandant qui est symptomatique de l'absence de toute morale. Auparavant commandant « modèle », strict et obéissant, Höss assume maintenant avec autant de zèle et de discipline le rôle d'accusé en justice. D'après Levi, qui rejoint Broszat sur ce point, Höss ne se rend pas compte de l'horreur de ce qu'il a fait ; il « n'a rien compris, n'a pas surmonté son passé, n'a pas guéri »⁴⁵. S'il assume l'entière responsabilité des sévices qui ont eu lieu à Auschwitz sous son commandement (mais, selon ses propres dires, à son insu), le geste est purement mécanique et ne relève pas d'une prise de conscience morale de l'ampleur du crime : « *Es ist dies aber alles in Auschwitz geschehen und ich bin dafür verantwortlich. Denn schon die Lager-Ordnung sagt : Der Lagerkommandant ist für den gesamten Bereich seines Lager voll verantwortlich* » (A 233). Puisque les règles stipulent que le commandant est responsable de tout ce qui se passe dans son camp, Höss se montre disposé à assumer cette responsabilité mais sans en mesurer les conséquences morales. Selon le même raisonnement, l'extermination des Juifs est jugée « une erreur totale » (*grundfalsch*), étant donné que cette stratégie était complètement « inutile » à la cause antisémite – bien au contraire, elle a attiré sur l'Allemagne la haine du monde entier et permis aux Juifs de « rapprocher leur but final » (A 231).

« Ce que Höss contribue ici *inconsciemment (unbewußt)* à notre connaissance de la matière, constitue sans doute l'aspect le plus intéressant de sa personne », avance Broszat (A 19, nous soulignons). Et il est vrai que les stratégies discursives exploitées par le commandant sont révélatrices. En attirant l'attention sur ses qualités d'homme « *plichtbewußt* » (A 29, consciencieux) et « *anständig* » (A 20, décent) en pleine horreur des gazages à Auschwitz confirment ce qui est devenu le stéréotype⁴⁶ du bourreau « ordinaire ». En effet, si le lecteur des premières éditions était encore incapable d'établir ce rapport, la lecture du texte se fera à partir des années 60 à la lumière des observations faites par Hannah Arendt⁴⁷ sur le procès d'Eichmann. Les éditeurs s'efforceront dès lors d'anticiper sur cette interprétation et de diriger la réception du texte. La docilité extrême de Höss, à l'époque nazie mais aussi en prison, et la formalité de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁶ Pour une analyse approfondie du stéréotype, voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997 ; et Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

⁴⁷ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report On The Banality Of Evil*, New York, The Viking Press, 1963.

son langage sont interprétées comme autant de signes de l'absence d'esprit critique chez lui – et c'est là, justement, que réside la possibilité du génocide et le risque de sa répétition. C'est parce que Höss ne voit pas le caractère déplacé de son propre projet argumentatif et du style d'écriture, que le récit se révèle l'illustration parfaite de l'ignorance morale de son auteur. En raison de *l'échec total* du projet argumentatif donc, le livre donne au lecteur une idée de la personnalité du commandant – personnalité « exemplaire » selon les éditeurs, permettant de comprendre la réussite de la machine nazie. L'on constate que les images créées dans le texte de Höss sont complètement perverties et finissent par se tourner contre l'auteur, de manière que le commandant témoigne malgré lui de son parcours vers l'inhumanité.

Höss en traduction

L'ethos de Höss s'inscrit tant dans l'énoncé que dans l'énonciation, mais c'est avant tout l'écriture – le choix de mots, le style « bureaucratique » méticuleux et l'utilisation du jargon nazi – qui est jugée moralement inacceptable, corrompant le projet d'argumentation destiné à faire découvrir le « cœur » de l'ancien commandant. Le « rapport » de Höss sur l'extermination des détenus contraste brutalement avec la sentimentalité des passages sur sa famille et son indignation devant le système répressif dans les camps. Si l'ethos est surtout une question de *langage*, la traduction nous semble cruciale dans la transmission des images. Tandis que les éditeurs et préfaciers insèrent, par le cadrage du récit, leur propre « voix » en contre-pied à celle du commandant, les traducteurs participent également à la mise en scène, altérant l'agencement des arguments et des images par un travail sur la forme linguistique. L'analyse de la traduction mettra en question un certain nombre de concepts et de limites propres à la traductologie : l'idée de « l'intraduisible », l'orientation vers la source ou la cible, la distinction entre forme et sens, et les possibilités d'une traduction « éthique »⁴⁸.

Il est significatif à ce propos que, dans l'introduction à l'édition allemande, Martin Broszat prétend que le style particulier et maniériste du commandant, si crucial dans son projet argumentatif et tout ce que celui-ci révèle, ne serait visible que dans le texte allemand et se perdrait en traduction :

⁴⁸ Voir aussi Anneleen Spiessens, « Translation as Argumentation : Ethos and Ethical Positioning in Hoess's Commandant of Auschwitz », *Translation studies*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 3-18.

Hinzu kommt, dass der bezeichnende Sprachstil der Aufzeichnungen, dem als Zeugnis des Schreibers nicht unwesentliche Bedeutung zukommt, praktisch nur im deutschen Original fassbar wird. Die häufige Manieriertheit in Wortwahl und Ausdruck, durch die sich Höß als 'Schöngeist' ausweisen will, seine dem Illustriertenklischee verhafteten 'Selbstenthüllungen', schließlich auch der NS-Jargon, in den Höß vielfach unversehens verfällt – all dies geht zwangsläufig bei einer Übersetzung weitgehend verloren. (A 15)

[Qui plus est, le style caractéristique des notes, qui constitue un témoignage important de l'auteur, est perceptible uniquement dans l'original allemand. Les manières fréquents dans le choix de mots le choix de mots et de la formulation qui devraient révéler « l'esthète » en lui, ses « auto-révélations » assez sensationnelles et enfin le jargon nazi dans lequel il ne cesse de retomber inconsciemment – tout ceci se perd inévitablement, en grande partie, en traduction.]

Il sera intéressant d'analyser la traduction des mémoires, non pour constater une « perte » mais pour voir en quel sens le processus cadre dans l'argumentation paratextuelle et influe sur la mise en scène du texte original.

En comparant l'introduction de Broszat à sa version néerlandaise, on remarque immédiatement l'absence de l'extrait susmentionné sur « l'intraduisibilité » du langage « maniériste » du commandant (N 11). Cette absence s'explique par le point de vue de la traductrice, Willy Wielek-Berg, sur sa propre activité et la nature de l'original. Dans une note au début du livre, elle détaille et justifie sa stratégie traductive :

Men kan bij de vertaling van de autobiografie van Höss op twee manieren te werk gaan. Men kan er, uitgaande van de op zichzelf juiste stelling dat dit pathetische en sentimentele Duits, doorspekt met SS-jargon, niet adequaat te vertalen is, eenvoudig een zo leesbaar mogelijk verslag van maken – zoals de Engelse vertaler deed –. Men kan ook, gedachtig aan het woord van Schopenhauer: 'Der Stil ist die Physiognomie des Geistes' tenminste trachten de geest – of de on-geest – van de schrijver in de vertaling te laten doorklinken. Ik heb deze laatste – en moeilijkste – weg gevolgd. (N 5)

[Pour la traduction de l'autobiographie de Höss, on peut procéder de deux manières. Partant de l'hypothèse, correcte en soi, que cet allemand pathétique et sentimental lardé de jargon SS ne *peut* être traduit adéquatement, l'on pourrait tout simplement en faire un compte rendu relativement lisible – comme l'a fait le traducteur anglais. L'on pourrait aussi, en considération des propos de Schopenhauer : « Der Stil ist die Physiognomie des Geistes » (Le style est la physionomie de l'esprit) au moins tenter de faire transparaître dans la traduction l'esprit – ou l'anti-esprit – de l'auteur. J'ai, pour ma part, suivi cette dernière voie – la plus ardue.]

Wielek-Berg souligne ici l'importance du langage dans l'autobiographie, sur lequel elle formule un jugement esthétique et éthique. « Abominable », « larmoyant » et « hystérique », l'allemand de Höss n'aurait – « heureusement », ajoute la traductrice – pas d'équivalent en néerlandais. Le style pathétique révèle pourtant la personnalité du narrateur – ou plutôt son « anti-esprit » – et demande par conséquent à être reproduit en traduction. Vu le lien étroit entre forme et sens, Wielek-Berg formule sa propre définition d'une traduction *éthique* : parfaitement consciente de sa tâche impossible (elle réfère à l'intraduisibilité de l'« allemand de boche » – *moffenduits*) et de l'insuffisance de toute traduction réelle, elle s'efforcera néanmoins de restituer ce qui constitue la particularité formelle du texte pour éviter à tout prix que Höss apparaisse en traduction « comme un homme se servant d'une langue humaine qui n'était pas la sienne » (N 5).

Reste à savoir, donc, si Wielek-Berg a réellement pu appliquer cette stratégie, et si en néerlandais les mémoires reflètent le style bureaucratique des notes en allemand. Les deux extraits allemands qui doivent établir l'expertise de Höss seront mis en parallèle avec les versions néerlandaise tout d'abord, mais aussi française, britannique (dont la traduction date de 1959) et américaine (de 1992). Nous nous proposons également de vérifier si la traduction britannique, à laquelle réfère Wielek-Berg dans sa note introductive, constitue effectivement un « compte rendu lisible » des mémoires qui supprime le langage marqué de Höss et les éléments stylistiques appartenant au jargon. Ce sera l'occasion de déterminer la signification éthique de chacune de ces stratégies traductives, ou plutôt de réfléchir sur *les différentes manières* de produire une traduction éthique. L'existence de deux traductions anglaises – l'américaine étant en outre la seule traduction récente – permet d'exclure le paramètre linguistique et d'étudier tout particulièrement l'importance du changement de lieu, de temps et de perspective sur le fonctionnement du texte.

Le gazage des Russes

Le premier extrait concerne les détenus russes dont Höss décrit le gazage avec un étonnant sens du détail, recourant à un style qu'on a pu qualifier de « bureaucratique ». Nous avons souligné les répétitions dans l'original, le rythme saccadé et la syntaxe complexe ou fautive, la multiplication des formules passives et des substantifs, et l'apparition de termes techniques – tous des aspects contribuant au caractère détaché et « neutre » du compte rendu. L'analyse de la traduction sera dédoublée en raison de la longueur du texte : le néerlandais et le français sont

réservés pour le premier volet, la comparaison des deux traductions anglaises pour le second.

Es wurden einfach noch während des Entladens mehrere Löcher von oben durch die Erd- und Betondecke des Leichenraumes geschlagen. Die Russen mußten sich im Vorraum entkleiden und gingen alle ganz ruhig in den Leichenraum, da ihnen gesagt wurde, sie würden da entlaust. Der ganze Transport ging gerade genau in den Leichenraum. Die Tür wurde zugeschlossen und das Gas durch die Öffnungen hineingeschüttet. Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. Doch war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen. Beim Einwerfen schrien einige „Gas“, darauf ging ein mächtiges Brüllen los und ein Drängen nach den beiden Türen. Diese hielten aber den Druck aus. Nach mehreren Stunden erst wurde geöffnet und entlüftet. Da sah ich nun zum ersten Male die Gasleichen in der Menge. Mich befiel doch ein Unbehagen, so ein Erschauern, obwohl ich mir den Gastod schlimmer vorgestellt hatte. Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor. Die Leichen waren aber durchwegs ohne jegliche Verkrampfung. Wie mir die Ärzte erklärten, wirkte die Blausäure lähmend auf die Lunge, die Wirkung wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe. (A 189)

Terwijl het transport al in het crematorium stond, was men nog bezig gaten van bovenaf door het betonnen dak van het lijkenhuis te slaan. De Russen moesten zich in de voorste ruimte ontkleden en gingen allen heel rustig het lijkenhuis binnen, daar hen verteld was dat zij daar ontluisd zouden worden. Het gehele transport ging precies in het lijkenhuis. De deuren werden gesloten en het gas door de openingen binnengelaten. Hoe lang dit geduurd heeft, weet ik niet. Doch geruime tijd was het gesis nog te horen. Toen het binnenkwam schreeuwden er enkelen 'gas', daarop begonnen ze allemaal geweldig te brullen en naar beide deuren te dringen. Doch deze hielden stand. – Pas verscheidene uren later werden de deuren geopend en de ruimte geventileerd. Toen zag ik voor de eerste maal gaslijken en masse. Ik voelde mij toch onbehagelijk, ik rilde, alhoewel ik mij de dood door gas erger had voorgesteld.

Ik stelde mij daarbij altijd een martelende verstikkingsdood voor. Doch de lijken waren geen van allen verkrampd. De artsen legden mij uit, dat blauwzuur verlamdend op de longen werkt, doch de uitwerking is zo snel en zo hevig, dat verstikkingsverschijnselen, zoals bijvoorbeeld bij lichtgas of door gebrek aan zuurstof, niet voorkomen. (N 150)

Tandis qu'on déchargeait les camions, on perça rapidement plusieurs trous dans les parois de pierre et de béton de la morgue. Les Russes se déshabillèrent dans une antichambre et franchirent très tranquillement le seuil : on leur avait dit qu'ils allaient à l'épouillage. Lorsque tout le convoi se trouva rassemblé, on ferma les portes et on laissa pénétrer le gaz par les trous. Je ne sais combien de temps a pu durer cette exécution. Pendant un bon moment on entendait encore les voix des victimes. D'abord des voix [sic] isolées crièrent : « Les gaz ! » et puis, ce fut un hurlement général. Tous se

précipitèrent vers les deux portes mais elles ne cédèrent pas sous la pression. On ouvrit la pièce au bout de quelques heures seulement et c'est alors que je vis pour la première fois les corps des gazés en tas.

Je fus saisi d'un sentiment de malaise et d'horreur. Pourtant, je m'étais toujours imaginé que l'usage des gaz entraînait des souffrances plus grandes que celles causées par l'asphyxie. Or, aucun des cadavres ne révélait la moindre crispation. Le médecin m'expliqua que le cyanure exerce une influence paralysante sur les poumons si rapide et si puissante qu'il ne provoque pas de phénomènes d'asphyxie semblables à ceux que produit le gaz d'éclairage ou la suppression totale de l'oxygène. (F 179-180)

L'on aura remarqué que la longueur des alinéas varie d'un texte à l'autre, le texte suivi du manuscrit de Höss ayant été distribué sur un nombre de paragraphes qui permettent au lecteur de structurer le récit. En comparant les choix des différents éditeurs à ce propos, l'on peut noter que la version allemande retient les larges blocs de textes du manuscrit, tandis que l'édition américaine propose le plus grand nombre de paragraphes. Toutes les publications, sauf la britannique, introduisent en outre des chapitres thématiques (10 en allemand/néerlandais, 21 en français, 25 en anglais).

Dans l'extrait ci-dessus, Wielek-Berg reprend consciencieusement les répétitions littérales du texte allemand pour « *lijkenhuis* » (*Leichenraum*) et « *voorstellen* » (*vorstellen*). Le procédé n'est pas appliqué en français, où « morgue » et « imaginer » n'apparaissent qu'une seule fois. Même si le néerlandais supporte en général mieux les répétitions, elles constituent ici visiblement un élément stylistique marqué.

La répétitivité dans la construction des quatre premières phrases, sujet en tête, est également évidente en néerlandais malgré une légère variation au début de l'extrait. En français, par contre, Constantin de Grunwald condense les quatre phrases en trois et provoque des glissements au niveau de la syntaxe. « *Der ganze Transport ging gerade genau in den Leichenraum. Die Tür wurde zugeschlossen und das Gas durch die Öffnungen hineingeschüttet* » est traduit par : « **Lorsque** tout le convoi se trouva rassemblé, **on** ferma les portes et on laissa pénétrer le gaz par les trous. » En plus de l'inadéquation de la traduction pour la première moitié de l'extrait, l'on a préféré ici clairement la fluidité à la parataxe. Cette stratégie est appliquée à d'autres endroits où la juxtaposition de phrases courtes risque d'entraver une lecture aisée : « *Diese [Türe] hielten aber den Druck aus* » devient « (Tous se précipitèrent vers les deux portes) **mais** elles ne cédèrent pas sous la pression »⁴⁹. De même, l'ouverture des

⁴⁹ L'on constate que le français dramatise l'histoire en recourant au prolepse : tout au plus les victimes pouvaient crier « Du gaz » (au lieu de « Les gaz ! »), vu que la méthode était appliquée pour la deuxième fois seulement.

portes de la morgue et la découverte des corps sont décrites avec une fluidité frappante qui découle de la réorganisation des phrases : « On ouvrit la pièce au bout de quelques heures seulement **et** c'est alors que je vis pour la première fois les corps des gazés en tas » (« *Nach mehreren Stunden erst wurde geöffnet und entlüftet. Da sah ich nun zum ersten Male die Gasleichen in der Menge* »).

Quand le narrateur décrit ses émotions à la vue des cadavres, le traducteur français introduit une césure au milieu de la phrase qui n'enlève pourtant rien à sa fluidité : « Je fus saisi d'un sentiment de malaise et d'horreur. **Pourtant**, je m'étais toujours imaginé que l'usage des gaz entraînait des souffrances plus grandes que celles causées par l'asphyxie » (« *Mich befiel doch ein Unbehagen, so ein Erschauern, obwohl ich mir den Gastod schlimmer vorgestellt hatte. Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor* »). Ici encore, la traduction semble manquer de précision : avant de la voir réellement, Höss imagine que la mort par le gaz entraîne des souffrances *comparables* – et non « plus grandes » – à celles liées à l'asphyxie. Le médecin lui expliquera par la suite que l'effet du gaz est particulièrement fort et provoque une mort quasi subite. Wielek-Berg, la traductrice néerlandaise, maintient systématiquement la syntaxe de l'original dans chacun des exemples.

L'analyse du texte allemand a fait ressortir une autre caractéristique du style de Höss, à savoir la domination du passif. Constantin de Grunwald ne reprend aucune des tournures passives du texte allemand mais les remplace par des formules impersonnelles (« on perça des trous », « on leur avait dit qu'ils allaient à l'épouillage », « on ferma les portes et on laissa pénétrer le gaz », « on ouvrit la pièce »). Le procédé semble logique et même inévitable ici, le français préférant l'actif impersonnel ou le pronominal à la voix passive, mais il affaiblit encore le caractère bureaucratique du texte. En néerlandais, le passif est appliqué partout sauf dans la première phrase (« *men was nog bezig gaten te slaan* », on était en train de percer des trous).

Le procédé de substantivation, plus courant en français qu'en néerlandais, est en effet utilisé à plusieurs reprises par Grunwald : « Je ne sais combien de temps a pu durer cette **exécution** » (« *diese Tötung* »), « ce fut un **hurlement** général » (« *ein Drängen* »), « je fus saisi d'un sentiment de **malaise** et d'**horreur** » (« *ein Unbehagen* », « *ein Erschauern* ») ; la traduction de ce dernier terme nous semble toutefois plus pathétique que l'original et trop peu formelle). Néanmoins, le traducteur n'exploite pas le procédé jusqu'au bout, préférant « tandis qu'on déchargeait les camions » au « déchargement des camions » et supprimant le « *Einwerfen* » qui aurait pu être traduit par « l'insertion » ou « l'intro-

duction » du gaz. Bien que Wielek-Berg ait plus de difficultés à reproduire le style nominal de Höss en néerlandais, elle compense l'absence du verbe substantivé dans la dernière phrase commentée par une répétition et un renvoi imprécis qui reflètent les choix de l'auteur original :

Die Tür wurde zugeschlossen und das Gas durch die Öffnungen hineingeschüttet. Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. Doch war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen. **Beim Einwerfen** schrien einige „Gas“ [...].

De deuren werden gesloten en het gas door de openingen **binnengelaten**. Hoe lang dit geduurd heeft, weet ik niet. Doch geruime tijd was het gesis nog te horen. Toen **het binnenkwam** schreeuwden er enkelen 'gas' [...].

[On ferma les portes et on faisait **entrer** le gaz par les trous. Combien de temps cela a pris, je ne le sais pas. Mais pendant un certain temps on pouvait entendre le sifflement. Quand **ça entrait**, certains crièrent « du gaz » (...)]

La technicité de la description des corps se trouve davantage mise en avant chez Wielek-Berg, qui reproduit la syntaxe boiteuse et elliptique du commandant :

Wie mir die Ärzte erklärten, wirkte die Blausäure lähmend auf die Lunge, die Wirkung wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe.

De artsen legden mij uit, dat blauwzuur verlamdend op de longen werkt, doch de uitwerking is zo snel en zo hevig, dat verstikkingsverschijnselen, zoals bijvoorbeeld bij lichtgas of door gebrek aan zuurstof, niet voorkomen.

[Les médecins m'expliquèrent que le cyanure exerce une influence paralysante sur les poumons, mais l'effet est si rapide et si puissant, que des phénomènes d'asphyxie, comme par exemple chez le gaz d'éclairage ou un manque d'oxygène, ne se produisent pas.]

Ici également, le français opte pour une syntaxe simplifiée et idiomatique, et par conséquent moins technocratique :

Le médecin m'expliqua que le cyanure exerce une influence paralysante sur les poumons si rapide et si puissante qu'il ne provoque pas de phénomènes d'asphyxie semblables à ceux que produit le gaz d'éclairage ou la suppression totale de l'oxygène.

Il sera clair que Wielek-Berg applique assez consciencieusement la stratégie traductive qu'elle détaille dans son introduction, en reprenant la plupart des éléments stylistiquement marqués de l'original et en

compensant au cas où un équivalent néerlandais n'est pas disponible. Constantin de Grunwald, par contre, choisit une tout autre piste, qui consiste à « polir » le texte du commandant, à supprimer les répétitions, les imprécisions et la syntaxe boiteuse.

Les deux traductions anglaises, celles britannique de 1959 (dans l'édition de 2000) et américaine de 1992, seront ensuite soumises à une analyse comparative. La mise en parallèle de ces textes permettra d'éliminer les variations dues aux restrictions linguistiques d'une langue particulière ou d'un groupe de langues (germaniques ou romanes), pour mettre en évidence les *choix* faits par les traducteurs :

Es wurden einfach noch während des Entladens mehrere Löcher von oben durch die Erd- und Betondecke des Leichenraumes geschlagen. Die Russen mußten sich im Vorraum entkleiden und gingen alle ganz ruhig in den Leichenraum, da ihnen gesagt wurde, sie würden da entlaust. Der ganze Transport ging gerade genau in den Leichenraum. Die Tür wurde zugeschlossen und das Gas durch die Öffnungen hineingeschüttet. Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. Doch war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen. Beim Einwerfen schrien einige „Gas“, darauf ging ein mächtiges Brüllen los und ein Drängen nach den beiden Türen. Diese hielten aber den Druck aus. Nach mehreren Stunden erst wurde geöffnet und entlüftet. Da sah ich nun zum ersten Male die Gasleichen in der Menge. Mich befiel doch ein Unbehagen, so ein Erschauern, obwohl ich mir den Gastod schlimmer vorgestellt hatte. Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor. Die Leichen waren aber durchwegs ohne jegliche Verkrampfung. Wie mir die Ärzte erklärten, wirkte die Blausäure lähmend auf die Lunge, die Wirkung wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe. (A 189)

While the transport was detraining, holes were pierced in the earth and concrete ceiling of the mortuary. The Russians were ordered to undress in an anteroom; they then quietly entered the mortuary, for they had been told they were to be deloused. The whole transport exactly filled the mortuary to capacity. The doors were then sealed and the gas shaken down through the holes in the roof. I do not know how long this killing took. For a little while a humming sound could be heard. When the powder was thrown in, there were cries of 'Gas!', then a great bellowing, and the trapped prisoners hurled themselves against both the doors. But the doors held. They were opened several hours later, so that the place might be aired. It was then that I saw, for the first time, gassed bodies in the mass.

It made me feel uncomfortable and I shuddered, although I had imagined that death by gassing would be worse than it was. I had always thought that the victims would experience a terrible choking sensation. But the bodies, without exception, showed no signs of convulsion. The doctors explained to

me that the prussic acid had a paralyzing effect on the lungs, but its action was so quick and strong that death came before the convulsions could set in, and in this its effects differed from those produced by carbon monoxide or by a general oxygen deficiency. (UK 146-147)

While the unloading took place, several holes were simply punched from above through the earth and concrete ceiling of the mortuary. The Russians had to undress in the antechamber, then everyone calmly walked into the mortuary because they were told they were to be deloused in there. The entire transport fit exactly in the room. The doors were closed and the gas poured in through the openings in the roof.

How long the process lasted, I don't know, but for quite some time sounds could be heard. As the gas was thrown some of them yelled 'Gas!' and a tremendous screaming and shoving started toward both doors, but the doors were able to withstand all the force. It was not until several hours later that the doors were opened and the room aired out. There for the first time I saw gassed bodies in mass. Even though I imagined death by gas to be much worse, I still was overcome by a sick feeling, a horror. I always imagined death by gas a terrible choking suffocation, but the bodies showed no signs of convulsions. The doctors explained to me that prussic acid paralyzes the lungs. The effect is so sudden and so powerful that symptoms of suffocation never appear as in cases of death by coal gas or by lack of oxygen. (US 156)

Les répétitions littérales sont en général respectées, ainsi que la reprise du sujet en tête de phrase dans la première partie de l'extrait – sauf dans la toute première phrase, qui forme aussi une exception en néerlandais. Tant Constantine Fitzgibbon (UK) que Andrew Pollinger (US) s'appliquent en outre à reprendre les tournures passives : « *holes were pierced* » ou « *punched* » (ici l'américain crée un tableau plus vif impliquant une activité exécutée avec une certaine force physique), les détenus « *were told they were to be deloused* », un bruit « *could be heard* », les portes « *were opened* » et, dans la version américaine, la pièce « *aired out* ».

La tendance à la substantivation est plus grande dans la version américaine : « *während des **Entladens*** » se traduit par « *while the **unloading** took place* », formule qui suggère également le caractère « inévitable » et « naturel » du procédé et passe sous silence l'acteur responsable. Si le traducteur britannique ne reprend pas le style nominal ici, avec « *while the transport was detraining* » il procède à une réification des détenus russes dans les camions, les qualifiant de « transport ». Au niveau de la substantivation encore, l'américain opte pour « *a tremendous **screaming** and **shoving*** », solution particulièrement réussie pour remplacer « *ein mächtiges **Brüllen** und ein **Drängen*** ». La version britannique reprend uniquement « *a great **bellowing*** » et propose une paraphrase verbale pour la suite : « *the trapped prisoners hurled themselves against both the*

doors ». Curieusement, « *diese Tötung* » a été traduit par « *the process* » au lieu de « *the killing* » par Pollinger, qui introduit de cette manière un terme neutre ne désignant pas forcément la nature meurtrière du « processus ».

Ce qui frappe le plus, toutefois, et qui distingue la version américaine de la britannique, c'est la modification de la structure interphrastique chez Pollinger. Le traducteur américain intervient souvent à ce niveau, reformulant et regroupant les phrases, et adaptant la ponctuation. Deux phrases juxtaposées deviennent ainsi facilement une coordination contenant la conjonction *but* : « *Wie lange diese Tötung gedauert hat, weiß ich nicht. Doch war eine geraume Weile das Gesumme noch zu vernehmen* » se traduit par « *How long the process lasted, I don't know, but for quite some time sounds could be heard* ». Le même procédé est appliqué pour « *I always imagined death by gas a terrible choking suffocation, but the bodies showed no signs of convulsions* » construit à partir de l'original « *Ich stellte mir darunter immer ein qualvolles Ersticken vor. Die Leichen waren aber durchwegs ohne jegliche Verkrampfung* ». Les remaniements dans la traduction américaine correspondent à la stratégie française et donnent lieu à un texte plus concis, plus narratif et plus fluide.

Il ne fait pas de doute, en outre, que le texte britannique est plus technique que l'américain : Höss y parle de « *carbon monoxide* » et « *oxygen deficiency* » plutôt que de « *coal gas* » et « *lack of oxygen* ». Le *carbon monoxide* (oxyde de carbone) n'apparaît d'ailleurs pas comme tel dans le texte allemand, mais compense l'absence de *e. g.* pour *z. B.* Ici encore, la syntaxe est profondément remaniée par le traducteur américain et la phrase découpée pour faciliter la lecture :

Wie mir die Ärzte erklärten, wirkte die Blausäure lähmend auf die Lunge, die Wirkung wäre aber so plötzlich und so stark, daß es nicht zu den Erstickungserscheinungen wie z. B. durch Leuchtgas oder durch allgemeine Luftentziehung des Sauerstoffs führe.

The doctors explained to me that the prussic acid had a paralyzing effect on the lungs, but its action was so quick and strong that death came before the convulsions could set in, and in this its effects differed from those produced by carbon monoxide or by a general oxygen deficiency. (UK)

The doctors explained to me that prussic acid paralyzes the lungs. The effect is so sudden and so powerful that symptoms of suffocation never appear as in cases of death by coal gas or by lack of oxygen. (US)

Dans la traduction britannique, le narrateur décrit enfin ses émotions d'une manière abstraite et distante (*it made me feel uncomfortable, mich befiel doch ein Unbehagen*, j'étais pris par un sentiment de gêne), tandis que le texte américain n'évite pas un certain pathos (*I still was overcome*).

by a sick feeling, a horror, j'étais pris de nausée, pris par un sentiment d'horreur).

Partant de cette analyse, certes ponctuelle, l'assertion de Wielek-Berg selon laquelle le traducteur britannique aurait transformé le texte bureaucratique en « un compte rendu lisible », nous semble exagérée. S'il faut admettre que FitzGibbon est moins consciencieux dans la répétition des éléments lexicaux et dans la reprise des renvois pronominaux incorrects en allemand, tant lui que Pollinger retiennent en grande partie la répétitivité lexicale et syntaxique de l'original, les tournures passives et la substantivation. L'étude comparative a même mis au jour les efforts fournis par le traducteur britannique pour reproduire la syntaxe du commandant, contrairement au traducteur américain. Ce dernier a tendance à apporter des modifications importantes au niveau de la structure (inter)phrastique dans le but de rendre le texte plus fluide. L'absence d'un langage trop technique dans cette édition facilite encore la lecture.

L'administration des camps

Le deuxième extrait qui doit établir l'expertise de l'auteur concerne le conflit politique sur le destin des détenus au moment où Höss occupe la fonction d'inspecteur des camps au sein du WVHA d'Oswald Pohl. Avant de commencer l'analyse textuelle, on présente d'abord l'extrait en plusieurs langues pour que le lecteur se fasse une idée globale du rythme et de la lisibilité :

Die Exekutionsbefehle kamen am laufenden Bande. Heute sehe ich genauer. Meine Bitten um Abhilfe der Mißstände in Auschwitz durch Abstoppen der Neueinlieferungen wurden vom RSHA zu den Akten gelegt, weil man auf die Polen ja keine Rücksicht nehmen brauchte, ja vielleicht nicht wollte. Die Hauptsache war, daß die sicherheitspolizeilichen Aktionen durchgeführt werden konnten. Was nachher mit den Häftlingen wurde, war dem RSHA gleichgültig, da der RFSS darauf ja keinen besonderen Wert legte. [...] RSHA und WVHA waren also genau entgegengesetzter Auffassung. Doch Pohl schien stärker, denn hinter ihm stand der RFSS und verlangte immer dringender – Häftlinge für die Rüstung, gezwungen durch seine Versprechungen dem Führer gegenüber. [...] Die KL standen zwischen RSHA und WVHA. Das RSHA lieferte Häftlinge ein mit dem Endziel der Vernichtung; ob sofort durch Exekutionen oder durch die Gaskammer oder ob etwas langsamer durch die Seuchen (hervorgerufen durch die unhaltbar gewordenen Zustände in den KL, die man mit Absicht nicht beseitigen wollte), blieb sich gleich. (A 207-209)

De executie-bevelen kwamen aan de lopende band. Nu zie ik het allemaal duidelijker. Mijn verzoeken om hulp bij het opheffen der misstanden in Auschwitz door het staken van de transporten vonden bij het RSHA geen

gehoor, omdat men immers geen consideratie behoefde te hebben met de Polen, die zelfs misschien niet wilde hebben. De hoofdzaak was, dat de acties van de Sicherheitspolizei konden worden uitgevoerd. Wat er daarna met de gevangenen gebeurde was het RSHA onverschillig, omdat de RFSS er geen bijzondere waarde aan hechtte. [...]

RSHA en WVHA huldigden dus volstrekt tegengestelde opvattingen. Doch Pohl scheen sterker te zijn, want achter hem stond de RFSS die steeds dringender gevangenen voor de oorlogsindustrie verlangde, gedwongen door zijn beloften aan de Führer. [...]

De concentratiekampen stonden tussen het RSHA en het WVHA. Het RSHA leverde de gevangenen af met het doel hen te vernietigen : of dit nu direct was door executies of door de gaskamer of iets langzamer door ziekten – ontstaan door de onhoudbare toestanden in de concentratiekampen, die men met opzet niet wilde verbeteren –, dat bleef hetzelfde. (N 163-164)

Les ordres donnés dans ce secteur se succédaient les uns aux autres sans interruption. Aujourd'hui je vois clairement à quoi cela devait mener, mais, même à l'époque, j'ai souvent demandé qu'on améliore la situation à Auschwitz en arrêtant l'arrivée de nouveaux convois. La direction de la Sécurité enterrait invariablement mes rapports dans les dossiers : il n'y avait pas de gants à prendre à l'égard des Polonais et on ne voulait rien entendre à ce sujet. L'essentiel était d'exécuter jusqu'au bout les mesures policières prescrites. Ce qu'il adviendrait des détenus par la suite, c'était là, pour la direction de la Sécurité, un problème qui la laissait indifférente puisque Himmler lui-même n'y attachait pas une importance particulière. [...]

La direction de la Sécurité [note 1 : RSHA] et celle de la Main-d'œuvre [note 2 : WVHA] défendaient ainsi des points de vue strictement opposés.

Mais la position de Pohl paraissait plus forte, car il avait derrière lui le Reichsführer qui réclamait d'une façon de plus en plus pressante des détenus pour l'armement afin de pouvoir tenir les promesses qu'il avait faites au Führer. [...]

Les camps de concentration étaient tiraillés entre la direction de la Sécurité et celle de la Main-d'œuvre. La direction de la Sécurité leur fournissait des détenus pour les faire anéantir, soit par des exécutions ou dans les chambres à gaz, soit, d'une façon plus lente, par les épidémies dues aux conditions épouvantables qui régnaient dans les camps et que personne ne tenait à améliorer. (F 197-198)

Execution orders came in an unending stream. Today I can see more clearly. My requests for help in remedying the deficiencies of Auschwitz by putting a stop to new deliveries were shelved by the Reich Security Head Office, since they would not, or perhaps did not wish to, show any consideration for the Poles. All that mattered was that the actions of the Security Police should be completed. What happened to the prisoners afterwards was a matter of indifference to the Reich Security Head Office, since the Reichsführer SS attached no particular importance to it. [...]

The Reich Security Head Office and the Economic-Administration Head Office were thus at loggerheads.

Nevertheless, Pohl appeared to be stronger, for he was backed by the

Reichsführer SS who, bound in this burn by his promises to the Führer, was constantly and ever more urgently demanding prisoners to work in the armaments factories. [...]

The concentration camps were a bone of contention between the Reich Security Head Office and the Economic-Administration Head Office. The Reich Security Head Office delivered prisoners with the object of destroying them. It was a matter of indifference to them whether this objective was realized straight away by execution or by way of the gas-chambers, or rather more slowly through diseases brought about by the unwarrantable conditions in the concentration camps, which were deliberately not put right. (US 160-162)

Orders to execute prisoners just kept rolling in. Using hindsight I can now see the situation much more clearly. My requests, which tried to remedy the deplorable conditions in Auschwitz by requesting a halt of any new transports, were simply filed away by the Gestapo, because they could not or would not show any consideration to the Poles. Their main concern was that the Gestapo arrests be carried out. They didn't care about the prisoners after they were arrested because Himmler didn't care. [...]

The Gestapo and the Armaments Department were pulling in exactly opposite directions. However, Pohl seemed to be stronger because Himmler supported him. With more and more urgency, he demanded prisoners for the arms factories. Himmler was forced to do this because of his promises to Hitler. [...]

The concentration camps were in the middle of a tug-of-war between the policies of the Gestapo and the Armaments Department. The Gestapo delivered the prisoners to the camps to be exterminated. It made no difference to them whether it happened by firing squad, gas, or by the horrible conditions in the camps. It was part of their plan not to improve conditions in the camps. (US 167-168)

Nous avons repéré dans l'analyse du texte original les éléments typiques de l'*Amtsdeutsch*. Deux de ces éléments, à savoir le style nominal et les particularités syntaxiques, sont repris avec beaucoup de précision dans les traductions néerlandaise et britannique. La phrase suivante en fournit un exemple :

Meine Bitten um Abhilfe der Mißstände in Auschwitz durch Abstoppen der Neueinlieferungen wurden vom RSHA zu den Akten gelegt, weil man auf die Polen ja keine Rücksicht nehmen brauchte, ja vielleicht nicht wollte.

Mijn verzoeken om hulp bij het opheffen der misstanden in Auschwitz door het staken van de transporten vonden bij het RSHA geen gehoor, omdat men immers geen consideratie behoefde te hebben met de Polen, die zelfs misschien niet wilde hebben.

My requests for help in remedying the deficiencies of Auschwitz by putting a stop to new deliveries were shelved by the Reich Security Head Office, since

they would not, or perhaps did not wish to, show any consideration for the Poles. (UK)

Le néerlandais respecte particulièrement le style nominal même si la traduction corrige les constructions elliptiques : le commandant raconte avoir demandé « *Abhilfe der Mißstände* », « *hulp bij het **opheffen** der misstanden* » (de l'aide pour la suppression de la situation inadmissible). Höss veut y mettre fin « *durch **Abstoppen** der Neueinlieferungen* », « *door het **staken** van de transporten* » (par la cessation des transports). Le français et l'américain optent, on s'en doute, pour une modification de la structure phrastique ou interphrastique :

[...] mais, même à l'époque, j'ai souvent demandé qu'on améliore la situation à Auschwitz en arrêtant l'arrivée de nouveaux convois. La direction de la Sécurité enterrait invariablement mes rapports dans les dossiers : il n'y avait pas de gants à prendre à l'égard des Polonais et on ne voulait rien entendre à ce sujet.

My requests, which tried to remedy the deplorable conditions in Auschwitz by requesting a halt of any new transports, were simply filed away by the Gestapo, because they could not or would not show any consideration to the Poles. (US)

Les « prières d'aide avec la situation inadmissible » à Auschwitz sont explicitées en français dans une paraphrase qui supprime la syntaxe compliquée et le style nominal de l'original : « j'ai souvent demandé qu'on améliore la situation à Auschwitz en arrêtant l'arrivée de nouveaux convois ». Le traducteur américain choisit une solution semblable contenant un gérondif, mais il réussit à maintenir le substantif « *halt* » (même s'il n'est pas dérivé d'un verbe ici) en fin de phrase : « *my requests, which tried to remedy the deplorable conditions in Auschwitz by requesting a **halt** of any new transports* ». Plus que l'américain, le français recourt à la paraphrase (« *on ne voulait rien entendre à ce sujet* ») et intervient dans le rythme du texte, le rallongeant par le même geste.

Encore au niveau de la syntaxe, deux autres phrases en allemand requièrent une analyse plus détaillée. La première concerne l'attitude de Himmler :

Doch Pohl schien stärker, denn hinter ihm stand der RFSS und verlangte immer dringender – Häftlinge für die Rüstung, gezwungen durch seine Versprechungen dem Führer gegenüber.

En traduction, la syntaxe a été corrigée et l'ellipse explicitée :

Doch Pohl scheen sterker te zijn, want achter hem stond de RFSS **die** steeds dringender gevangenen voor de oorlogsindustrie verlangde, gedwongen door zijn beloften aan de Führer.

Mais la position de Pohl paraissait plus forte, car il avait derrière lui le Reichsführer **qui** réclamait d'une façon de plus en plus pressante des détenus pour l'armement afin de pouvoir tenir les promesses qu'il avait faites au Führer.

Nevertheless, Pohl appeared to be stronger, for he was backed by the Reichsführer SS **who**, bound in this burn by his promises to the Führer, was constantly and ever more urgently demanding prisoners to work in the armaments factories. (UK)

However, Pohl seemed to be stronger because Himmler supported him. With more and more urgency, he demanded prisoners for the arms factories. **Himmler** was forced to do this because of his promises to Hitler. (US)

Le néerlandais est du reste respectueux de la syntaxe originale et refuse la paraphrase, tandis que l'américain va le plus loin dans la modification de la structure en coupant la phrase en trois. Malgré cette intervention, toutefois, la traduction américaine reste ambiguë : le lecteur se demandera si c'est Pohl ou Himmler (« *he* ») qui « demandait des prisonniers ».

La syntaxe de la dernière phrase de l'extrait subit également des changements notables en traduction. Ici, la parenthèse au milieu de la construction complique son déchiffrement :

Das RSHA lieferte Häftlinge ein mit dem Endziel der Vernichtung; ob sofort durch Exekutionen oder durch die Gaskammer oder ob etwas langsamer durch die Seuchen (hervorgerufen durch die unhaltbar gewordenen Zustände in den KL, die man mit Absicht nicht beseitigen wollte), blieb sich gleich.

En néerlandais et en français, la longueur de la phrase est respectée. Le français préfère pourtant une structure plus lisible, supprimant l'insertion de la section entre parenthèses qui se trouve entièrement reformulée et intégrée dans la phrase :

Het RSHA leverde de gevangenen af met het doel hen te vernietigen : of dit nu direct was door executies of door de gaskamer of iets langzamer door ziekten – ontstaan door de onhoudbare toestanden in de concentratiekampen, die men met opzet niet wilde verbeteren –, dat bleef hetzelfde.

La direction de la Sécurité leur fournissait des détenus pour les faire anéantir, soit par des exécutions ou dans les chambres à gaz, soit, d'une façon

plus lente, par les épidémies dues aux conditions épouvantables qui régnaient dans les camps et que personne ne tenait à améliorer.

Les traducteurs en anglais abandonnent les guillemets, explicitent par paraphrase et coupent l'extrait en deux (britannique) ou en trois (américain) afin de rendre la proposition plus claire. Une certaine longueur et complexité syntaxique est néanmoins maintenue dans la version britannique, tandis que le texte américain a de nouveau tendance à simplifier :

The Reich Security Head Office delivered prisoners with the object of destroying them. It was a matter of indifference to them whether this objective was realized straight away by execution or by way of the gas-chambers, or rather more slowly through diseases brought about by the unwarrantable conditions in the concentration camps, which were deliberately not put right. (UK)

The Gestapo delivered the prisoners to the camps to be exterminated. It made no difference to them whether it happened by firing squad, gas, or by the horrible conditions in the camps. It was part of their plan not to improve conditions in the camps. (US)

L'on remarque également dans cet extrait que les éditions néerlandaise et britannique prêtent attention au style nominal, renvoyant à « l'objectif de détruire [les prisonniers] » (« *met het **doel** hen te vernietigen* » ; « *the **object** of destroying them* »). Les conditions dans les camps sont devenues « *unhaltbar* », assure Höss ensuite, soulignant l'impossibilité de travailler efficacement dans ces circonstances plutôt que d'exprimer par là un jugement moral sur les conditions des détenus. Wielek-Berg traduit par « *onhoudbaar* » (intenable) et FitzGibbon par « *unwarrantable* », épousant entièrement la perspective « objective » du commandant. Grunwald (F) et Pollinger (US) proposent respectivement « horrible » et « *horrible* », et ajoutent ainsi une dimension subjective.

Nous insistons sur l'emploi de la paraphrase chez Grunwald et Pollinger quand le texte allemand contient une construction recherchée :

Was nachher mit den Häftlingen wurde, war dem RSHA gleichgültig, da der RFSS darauf ja keinen besonderen Wert legte.

Wat er daarna met de gevangenen gebeurde was het RSHA onverschillig, omdat de RFSS er geen bijzondere waarde aan hechtte.

Ce qu'il adviendrait des détenus par la suite, **c'était là**, pour la direction de la Sécurité, **un problème qui la laissait indifférente** puisque Himmler lui-même n'y attachait pas une importance particulière.

What happened to the prisoners afterwards was a matter of indifference to the Reich Security Head Office, since the Reichsführer SS attached no particular importance to it. (UK)

They [the Gestapo] didn't care about the prisoners after they were arrested because Himmler didn't care. (US)

La version française paraphrase et explicite, comme elle le fait ailleurs, alors que l'américaine simplifie assez drastiquement, tant au niveau du vocabulaire (« *they didn't care about the prisoners* », versus « *what happened to the prisoners afterwards was a matter of indifference to them* ») qu'au niveau de la syntaxe (Pollinger supprime la relative qui ouvre la phrase). Au fait, la tendance à la paraphrase dans ces deux traductions était claire dès le début :

Die Exekutionsbefehle kamen am laufenden Bande. Heute sehe ich genauer.

De executie-bevelen kwamen aan de lopende band. Nu zie ik het allemaal duidelijker.

Les ordres donnés dans ce secteur se succédaient les uns aux autres sans interruption. Aujourd'hui je vois clairement **à quoi cela devait mener** [...].

Execution orders came in an unending stream. Today I can see more clearly. (UK)

Orders to execute prisoners just kept rolling in. **Using hindsight** I can now see the situation much more clearly. (US)

Les « *Exekutionsbefehle* » sont des « *orders to execute prisoners* » et même « *les ordres donnés dans ce secteur* », « *ce secteur* » renvoyant dans le texte français aux industries de l'armement mentionnées dans la phrase précédente. Sur ce point, la proposition de Grunwald est peu précise : les ordres ne concernaient pas le recrutement de main-d'œuvre, mais l'exécution des détenus. La perspective rétrospective de Höss qui « y voit plus clair aujourd'hui », est également explicitée en français et en américain.

L'on remarque ensuite que la traduction américaine contient plus de formules personnelles indiquant l'acteur responsable des événements (« *[they] were pulling in exactly opposite directions* » ; « *It was part of their plan not to improve conditions* »). De même que dans l'édition britannique, l'emploi d'expressions est assez fréquent chez Pollinger et donne lieu à une écriture plus soutenue et imagée : « *entgegengesetzter Auffassung sein* » a été traduit par « *to be at loggerheads* » (UK) et « *to pull in opposite directions* » (US) ; « *dazwischen stehen* » par « *to be a bone of contention* » (UK) et « *to be in the middle of a tug-of-war* » (US).

L'aspect le plus frappant de cet extrait concerne toutefois le jargon : Höss truffe son récit de termes relatifs à l'organisation politique de la SS et à l'extermination des Juifs, faisant référence aux *Exekutionsbefehle*, à la *Sicherheitspolizei* et au *Führer*. Höss n'explique à aucun moment les sigles du jargon : RSHA, WVHA, RFSS, KL. Au lieu d'introduire ici des notes ou des commentaires à l'intérieur du texte, l'éditeur allemand prévoit à la fin du volume (A 284) une liste contenant les noms complets des services nazis. Les traducteurs, eux, adoptent d'autres stratégies – sans doute en concertation avec leurs éditeurs.

Willy Wielek-Berg décide de copier les abréviations des services allemands – sauf KL – sans les assortir à chaque fois d'une explication ou d'une traduction. Seul un petit commentaire est ajouté après la première apparition d'un terme dans le livre. Ainsi, quand le lecteur rencontre le sigle RFSS à la page 64, la traduction mentionne la fonction complète et le nom de la personne qui l'exerce : « RFSS – Reichsführer SS, Himmler » ; de même pour RSHA à la page 91, qui renvoie au « Reichssicherheits Hauptamt ». Le commentaire n'inclut donc pas nécessairement une traduction en néerlandais.

Cette stratégie s'oppose à celle adoptée par Constantin de Grunwald, qui prévoit partout des traductions françaises sans reprendre les sigles. Deux notes ont été ajoutées à ce propos à la page 197, au moment où Höss discute les points de vue opposés de « la direction de la Sécurité et celle de la Main-d'œuvre ». En bas de page, les notes correspondantes contiennent respectivement les sigles RSHA et WVHA. Si une note en bas de page ne peut compenser l'absence des abréviations dans le texte même, elle semble en plus apparaître tardivement. La « direction de la Sécurité », à ce point, a déjà été mentionnée deux fois dans le même extrait.

Tandis que les deux traducteurs anglais décident, eux aussi, de supprimer les abréviations, Constantine Fitzgibbon sauvegarde pourtant les noms entiers des services SS, en allemand (*Reichsführer SS, Führer*), en traduction (*Security Police, Economic-Administration Head Office*), ou sous forme hybride (*Reich Security Head Office*). Andrew Pollinger, pour sa part, remplace les fonctions par les noms (Himmler et Hitler au lieu de RFSS et *Führer*), traduit le nom du service WVHA plus simplement (*Armaments Department*) et ne mentionne qu'un département du RSHA : celui de la Gestapo. Certes, ce département – *Amt IV* comme le précise Höss –, placé sous le commandement du SS *Gruppenführer* Heinrich Müller, était responsable de l'élimination de toute opposition politique et des tâches policières (l'*Abwehr* en faisaient partie), et sa section IV B 4, dirigée par Eichmann, s'occupait aussi des « Affaires juives ». Le traducteur améri-

cain est donc correct au point de vue référentiel. Néanmoins, il préfère sans doute Gestapo à RHSA parce que le premier terme ne demande pas d'explication. De nouveau, Pollinger opte pour un texte fluide qui n'exige pas un grand travail de déchiffrement de la part du lecteur mais qui occulte en même temps le style bureaucratique du narrateur.

La traduction et la lettre

« Le style caractéristique des notes », prétend Martin Broszat, « se perd inévitablement en traduction ». Ce style, qu'on a pu qualifier de bureaucratique, est pourtant décisif dans l'élaboration de l'ethos du commandant – bien que le résultat de cette stratégie soit évalué différemment par Höss lui-même et par les médiateurs. Sur base d'une analyse ponctuelle et certes limitée des éditions les plus récentes de *Kommandant in Auschwitz*, nous pouvons néanmoins conclure que l'*Amtsdeutsch* de Höss n'est en rien *intraduisible*. Le langage particulier, avec sa tendance à la substantivation, les tournures passives, la syntaxe recherchée et son jargon, est ainsi maintenu dans les traductions néerlandaise et, en moindre mesure, britannique. L'analyse des deux traductions anglaises existantes nous a permis d'entrevoir précisément les choix effectués par les traducteurs. En effet, la « fidélité » au style de Höss dépend moins des restrictions linguistiques inhérentes à une langue – l'anglais, en l'occurrence –, qu'au projet argumentatif du livre tel qu'il est initié par le cadrage paratextuel.

Paskuly, qui enseigne l'allemand aux États-Unis, et son traducteur Andrew Pollinger, un survivant des camps, ont ainsi une idée très nette de leur projet et du public visé. Lorsque le traducteur britannique s'attarde dans son introduction sur l'histoire éditoriale de l'autobiographie, Pollinger explique ses stratégies pour produire un document *didactique* :

In each case [we] tried to find a modern American equivalent to the Nazi jargon used by Höss in order to fulfil our main purpose: to present Höss's words and thoughts in a readable form that today's young Americans could easily understand. (US 17, Translator's Note)

L'édition américaine, très étoffée d'ailleurs, vise clairement un jeune public auquel on a voulu présenter le texte sous une forme « lisible ». La traduction des mémoires en 1992 doit apprendre à une nouvelle génération l'histoire de la Shoah, transformant ainsi le texte en une « leçon » : « *the lesson [...] is there for all to see* », annonce Pollinger, qui se voit soutenu par l'éditeur confirmant que « *The lessons are there. They need only*

be learned » (US 17, 205). La lecture des documents introduisant l'auto-biographie ne laisse aucun doute sur l'objectif et le public cible de cette édition. Pollinger développe alors une stratégie de traduction conforme à ce programme, concevant un discours fluide et narratif par la suppression des tournures et des termes qui risquent d'entraver la lecture du texte.

Le projet de Paskuly et Pollinger peut être compris dans le cadre de l'essor évident des *genocide studies* aux États-Unis et de l'attention accrue – et inquiétante selon certains⁵⁰ – pour la commémoration de la Shoah dans l'espace public et médiatique. L'instauration du *United States Holocaust Memorial Museum* à Washington en 1993 ou le projet de la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* de Spielberg en 1994, souligne François Hartog, allient en général mémoire, médias et pédagogie, et s'adressent particulièrement aux jeunes.⁵¹ Si la nouvelle édition de Höss relève sans doute de cet engouement mémoriel, elle forme aussi un contrepoids dans le sens où elle ne vise pas l'identification du lecteur « spectateur » qui deviendrait ainsi « témoin délégué » (*vicarious witness*) de la souffrance juive, mais oblige à une confrontation avec le récit du bourreau.

Étant donné l'orientation explicite de la traduction vers les normes et les attentes de la langue et la culture cibles, on pourrait qualifier le texte de Pollinger d'« ethnocentrique », pour employer la terminologie de Berman. La perspective « ethnocentrique » implique une approche de l'œuvre étrangère « de façon que l'on ne 'sente' pas la traduction » : le texte traduit « ne doit pas *heurter* par des 'étrangetés' lexicales ou syntaxiques »⁵². Par conséquent, et ironiquement, la traduction américaine devient « hypertextuelle » : en tentant de produire un texte « naturel », le traducteur recourt à des procédés littéraires, faisant de la traduction « une opération où intervient massivement la littérature, et même la 'littérisation', la sur-littérature »⁵³. Nous avons en effet pu repérer, dans la traduction de Pollinger, une tendance manifeste à la paraphrase et à la réorganisation textuelle. Dans la note précédant la traduction, l'on relève les raisons *éthiques* de ce choix :

⁵⁰ Peter Novick, lui-même juif, s'interroge dans *The Holocaust in American Life* (Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1999) sur l'évolution de la « conscience américaine » à ce sujet. Il se propose d'expliquer les raisons, les modalités mais aussi les conséquences fâcheuses de l'insistance récente (à partir des années 70) sur la mémoire de la Shoah.

⁵¹ François Hartog, *Le Témoin et l'historien*, communication lors du XIX^e Congrès international des sciences historiques, Oslo, 2000.

⁵² Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* [1985], Paris, Seuil, 1999, p. 35.

⁵³ *Ibid.*

Translating from one language to another is not easy. People of a different culture and language use words, sentence structures, and idioms in a way that when they are translated literally they would be meaningless. Differences in historic times with their accompanying differences in thinking further add to the difficulty. One might well misunderstand the meaning of many phrases of Nazi jargon when these are combined with their terminology and ideology. (US 17, Translator's Note)

La difficulté de traduire les mémoires de Höss est attribuée à des aspects linguistiques d'abord mais aussi au décalage temporel entre le moment de l'écriture et celui de la traduction. Un troisième élément invoqué est le poids de l'idéologie sur le langage. En ce qui concerne ce dernier élément, Pollinger se situe expressément *en dehors* du discours nazi – un discours qui risque d'être mal interprété tant il est lardé de jargon et de concepts idéologiques. Les jeunes lecteurs du livre américain ne seraient pas capables d'effectuer le travail d'interprétation nécessaire pour comprendre la nature rhétorique du texte de Höss – de toute manière, Pollinger et Paskuly préfèrent ne pas courir le risque. En escamotant quelque peu le style bureaucratique et en substituant le jargon par des termes plus courants, le traducteur a voulu marquer son attitude de résistance : il refuse de jouer le jeu argumentatif de Höss et s'y oppose dans le texte même. L'occultation du jargon et l'assouplissement du style bureaucratique du narrateur escamotent toutefois aussi, on le sait, son ethos incongru d'« expert ».

Le traducteur français adopte une stratégie semblable à celle de Pollinger, préférant la lisibilité et la paraphrase à la reprise littérale du langage bureaucratique. Dans ce cas, il est plus difficile de découvrir les raisons de ce choix. La stratégie du traducteur ne semble pas correspondre au cadre global de l'édition (tardive), qui se veut justement savante : l'éditeur ajoute une préface et une postface de Geneviève Decrop qui est clairement destinée à un public sinon académique, du moins intéressé par les diverses interprétations du génocide dans l'historiographie et désireux de connaître les perspectives récentes sur la problématique.

Bien que Pollinger déclare dans l'extrait ci-dessus que certains termes ou constructions syntaxiques seraient « dépourvus de sens » (*meaningless*) si on les traduisait littéralement, c'est précisément la piste qu'a choisie le traducteur britannique. La traduction de FitzGibbon est elle aussi éthique, mais alors au sens où elle est « attachée à la lettre »⁵⁴ qui est la manifestation physique et même corporelle de l'Étranger dans le texte. Berman insiste sur le lien indissoluble entre contenu et forme –

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77

« l'adhérence obstinée du sens à sa lettre » – pour promouvoir une traduction « littérale » où la créativité se déploie dans les strictes limites de la « texture de l'original »⁵⁵. Constantine FitzGibbon inscrit en effet sa traduction dans la poétique du document original et parvient ainsi à recréer certains aspects essentiels de l'ethos du commandant. La visée du texte qui en résulte n'est pas explicitement pédagogique, mais la *forme* de la traduction permet d'*exposer* au lecteur le fonctionnement de la machine bureaucratique et la personnalité du commandant. La stratégie de l'exposition est d'ailleurs adoptée dans la nouvelle édition scientifique de *Mein Kampf* qui est actuellement en préparation à l'Institut allemand d'Histoire contemporaine. L'idée serait ici, comme l'affirme le ministre des Finances de Bavière, de « démythifier » le livre en montrant justement « l'absurdité » des arguments avancés et les formulations « ronflantes »⁵⁶ de l'auteur.

Voilà exactement ce que signale aussi la traductrice néerlandaise dans son introduction au livre de Höss. Willy Wielek-Berg, une ancienne membre de la résistance aux Pays-Bas, ne supporte pas que l'ancien commandant d'Auschwitz finisse par parler le néerlandais avec une délicatesse et une humanité qui ne lui appartiennent pas. Son langage doit par contre refléter le sentimentalisme « pathétique » et le jargon « hystérique » qui se dégage du texte allemand. Assimilant l'adage de Schopenhauer – *Der Stil ist die Physiognomie des Geistes* –, Wielek-Berg met un point d'honneur à faire transparaître, par l'attention portée à la *forme*, l'*esprit* du narrateur.

Traduction éthique, traduction ironique

Le problème général de la traduction, indique Theo Hermans, est celui de l'énonciation : qui parle ? qui signe ? qui est le « je » dans le texte ?⁵⁷ La possibilité, pour le traducteur, d'influencer l'interprétation du texte étranger et de superposer sa propre voix à celle de l'auteur original devient une condition à l'acte de traduire qui nous semble indispensable si l'on veut attribuer au traducteur une certaine responsabilité éthique. Les traductions que nous avons soumises à l'étude exploitent en effet les possibilités de la polyphonie pour occuper une position de résistance : les traducteurs ne s'assimilent pas complètement au « je » du bourreau mais se réservent un lieu discursif où ils peuvent

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41, 40.

⁵⁶ « Hitlers "Mein Kampf" soll wieder erscheinen », *Focus*, 3 février 2010 ; « Publikation von "Mein Kampf" – "Ideologiefreie Bearbeitung" », *Süddeutsche Zeitung*, 13 juin 2012.

⁵⁷ Theo Hermans, « The Translator's Voice in Translated Narrative » [1996], in Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 197.

parler de leur propre voix et dont ils assument l'entière responsabilité. Ce lieu ne se limite clairement pas à la « note du traducteur » paratextuelle mais s'étend sur le texte même où le traducteur s'insinue dans le discours du nazi pour mieux s'en dissocier. L'approche de Pollinger est pourtant très différente de celle de Wielek-Berg et FitzGibbon : là où la voix du traducteur américain *supplante* partiellement celle du commandant, supprimant le jargon qui véhicule l'idéologie nazie, les deux autres laissent subsister l'effet du discours original. C'est en ceci que leur attitude peut être qualifiée d'*ironique*.

Afin de comprendre les mécanismes de l'ironie, Oswald Ducrot propose de relier le concept à une forme particulière de polyphonie :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde [...].⁵⁸

Ducrot distingue deux voix dans le propos ironique : la première appartient au locuteur qui est responsable seulement de l'acte de parole (ce serait le traducteur dans notre cas) ; la deuxième est associée à l'énonciateur qui est responsable du point de vue exprimé (l'auteur-narrateur Höss). Dans *Forms of Talk* (1981) le sociologue canadien Erving Goffman propose une analyse comparable sur plusieurs points à celle de Ducrot, et dans laquelle l'auteur définit le statut des différents intervenants dans une communication sur base de leur « *footing* » ou positionnement par rapport à l'énoncé. Plus particulièrement, sa pragmatique formelle décompose la catégorie du sujet parlant en plusieurs rôles analytiques : celui d'*animator*/animateur – la « caisse de résonance » ou « machine parlante » produisant des énonciations –, l'*author*/auteur – celui qui sélectionne le sujet du discours et la formulation – et le *principal*/tiers concerné – celui dont la position est établie par le discours, celui qui est lié par ce que les paroles disent et qui agit souvent dans un rôle social.⁵⁹

⁵⁸ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211.

⁵⁹ Erving Goffman, *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, p. 144. L'« autorité » du traducteur, ou la capacité dans laquelle il peut intervenir dans un texte, fait l'objet d'un débat parmi traductologues. Jeremy Munday fait remarquer que la présence du traducteur a des conséquences importantes pour les modèles narratologiques classiques (Jeremy Munday, *Style and Ideology in Translation : Latin American writing in English*, New York, Routledge, 2008), tandis que Lawrence Venuti critique la conception occidentale et individualiste de l'auteur, bétonnée dans des stipulations juridiques et forçant les traducteurs à supprimer leur propre voix (Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995). Anthony Pym, en

Au lieu de fixer clairement les rôles une fois pour toutes, le discours ironique naît précisément d'un *jeu de rôles* délicat qui problématise la distance entre *mimésis* et *diégésis*, simulation et mise en scène, être et paraître. Contrairement au traducteur américain, qui intervient dans le discours original pour supprimer la terminologie et la syntaxe particulières, Wielek-Berg et FitzGibbon reproduisent le texte *comme si* ils acceptaient ses prémisses. En réalité, les traducteurs *se dédoublent* et portent différents masques à travers le texte. Ainsi se projettent-ils comme « animateur » (Goffman) ou « locuteur » (Ducrot) dans l'exercice mimétique, faisant semblant de s'assimiler à la voix nazie, alors qu'ils élaborent des stratégies pour invalider le point de vue du commandant. S'ouvre alors la possibilité d'un discours *critique* qui, jouant sur le double sens des propos, laisse entendre la voix du bourrea tout en proposant une résistance éthique :

[...] the translation itself, as reproduction of [the foreign author's] words, points to something different from its literal meaning, namely to criticism of [the foreign author's] ideas, and consequently the translation has for its function the thematisation of the difference between reproduction and criticism. [...] Irony allows the ironist – here : the translator – to resist the assimilation of his own and the ironised discourse and, in so doing, to contest the latter's authority and to undermine its persuasiveness [...].⁶⁰

En suggérant que le traducteur peut « parler avec plus d'une voix »⁶¹, critiquant les propos de l'auteur en même temps qu'il les fait entendre, Hermans réconcilie la possibilité d'une prise de position éthique d'une part, et la dimension citationnelle de la traduction de l'autre. Son analyse rejoint celle de Linda Hutcheon qui indique également par une référence à *Blindness and Insight* que l'ironie est à la fois reprise, représentation, simulation – et difference.⁶²

revanche, suggère que l'actuel « modèle traductif » ne permet pas que le traducteur assume la responsabilité individuelle de sa traduction et que, par conséquent, celui-ci ne peut-être « auteur » au sens éthique du terme (Anthony Pym, « The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That », in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli et Serenella Zanotti (dir.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Berlin, LIT Verlag, 2011, p. 31-44).

⁶⁰ Theo Hermans, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 79.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² « The sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference. » (Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 64 ; Paul de Man, *Blindness and Insight*, Londres, Routledge, 1983, p. 209)

L'on ajoute ici une remarque importante : l'ironie, comme le rappelle Candace D. Lang, est « un mode de lecture »⁶³ : non seulement doit-elle être perçue pour réussir, exigeant du lecteur en l'occurrence un cadre de référence assez large et une certaine connaissance historique ; elle doit en plus prendre en considération le système de valeurs du public. Ce dernier élément est assurément un souci pour le ministre des Finances bavarois qui souhaite, avec une édition commentée de *Mein Kampf*, éviter la récupération idéologique du livre et couper l'herbe sous les pieds de groupements néonazis (qui justement n'accepteraient pas l'ironie). Le premier élément, celui de la connaissance encyclopédique du lecteur, concerne alors l'éditeur américain de *Kommandant in Auschwitz*. À condition que le stéréotype du nazi avec sa conscience schizophrénique fasse partie du « savoir doxique » du lecteur, celui-ci ne se méprendra pas sur la sentimentalité du témoignage de Höss – et voilà précisément le problème que détectent Pollinger et Paskuly chez leur jeune public américain. Afin de désambiguïser le discours et diriger l'interprétation de la traduction, ils jugent nécessaire de développer une scénographie plus élaborée et de produire une traduction explicitement discordante.

L'ironie de la traduction est « marquée » de manière plus ou moins visible dans les éditions britannique et néerlandaise et le texte à chaque fois inséré dans un cadre qui en contrôle largement l'interprétation. Si, dans l'édition néerlandaise, le lecteur repère des indices dans la préface éditoriale explicitant l'objectif du livre, ou dans la « note » de la traductrice précisant sa stratégie, la dimension du jeu est introduite dans l'édition britannique par la préface de Primo Levi. Le prétendu manque d'ironie (« je le dis sans ironie ») fait précisément ressortir le caractère profondément ironique de ce texte : selon Levi, Höss décrit « ses heures les plus belles », se pose « en maître de la sociologie du Lager », commente les luttes internes entre prisonniers (« quelle racaille ! »), cherche des moyens pour éviter les bains de sang « car ils démoralisent les exécutants », puis a « l'idée géniale »⁶⁴ d'utiliser le Zyklon B pour l'extermination.

L'on retient de cette excursion théorique qu'une traduction « littérale » n'indique pas nécessairement un manque de créativité ou, pis encore, un refus d'engagement avec le sujet du texte. Bien au contraire, elle peut constituer une stratégie de résistance à un discours jugé répréhensible. C'est en exploitant les possibilités de l'ironie que le traducteur peut éviter l'assimilation de son propre discours au discours

⁶³ Citée dans Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007, p. 303.

⁶⁴ Primo Levi, *op. cit.*, p. 155, 156, 158.

rapporté et, ce faisant, contester l'autorité du dernier. C'est exactement ce que Wielek-Berg a voulu indiquer quand elle se propose de traduire « littéralement » tout en refusant de se fondre avec « l'esprit de cet homme creux » (N 5). L'ironie, nous le soulignons, ne saurait être une façon, pour le traducteur, de se soustraire au devoir de *répondre de ses choix* en campant sur la position d'« animateur ». Même s'il souhaite précisément exposer la personnalité troublante du narrateur par sa traduction minutieuse et fidèle à la forme, la décision même de faire entendre la voix nazie révèle déjà un positionnement éthique. Le discours du traducteur se développera alors sur la frontière qui sépare la représentation de la critique.

Conclusion

L'analyse du discours telle qu'elle a été élaborée par Dominique Maingueneau et Ruth Amossy, et en particulier la notion d'ethos, offre un outil précieux pour comprendre le statut exact du « témoignage » du bourreau et son fonctionnement en édition et en traduction. Plaçant le texte radicalement dans son contexte culturel et historique sans négliger l'importance de la *forme*, cette piste nous permet en outre de concevoir l'édition et la traduction comme autant de formes de *discours critique* ou de *résistance éthique* aux propos du bourreau.

L'on remarque en effet, dans l'édition des mémoires de Rudolf Höss, une mise en scène dédoublée, un accroissement discursif et même un conflit entre plusieurs discours. Le paratexte, cette « zone indécise » qui occupe les marges du texte et en constitue le « seuil » selon Genette, joue un rôle crucial dans l'interaction entre auteur, médiateur et lecteur. Il sert ici à « présenter » le récit du commandant en le proposant comme *objet d'étude*, et en dirigera l'interprétation. Rédigé non seulement dans le but d'informer le lecteur sur la personne de Höss et sur la genèse de l'autobiographie, le paratexte élève également le texte au statut de témoignage, en qualifiant le trajet personnel de l'auteur d'*exemplaire* et accordant ainsi à son récit une valeur universelle. Loin d'être un monstre sadique, Höss est un père de famille qui obéit aveuglément à ses supérieurs et sait éclipser pour soi-même toute considération morale sur ses activités « professionnelles ». C'est par là qu'il reflète, selon les éditeurs et préfaciers, l'atmosphère d'une époque et nous permet de mieux comprendre le génocide comme entreprise humaine. Le paratexte attire l'attention sur la personne du commandant et sur l'ethos que celui-ci cherche à construire à travers sa prise de parole, davantage que sur l'information historiographique que contient le document.

Plus précisément, l'importance du livre ne réside pas tant dans l'image de soi telle que Höss essaie de la transmettre, que dans l'image qu'il passe *malgré lui*. Le paratexte sape le discours du commandant en montrant précisément ses failles et ses fêlures. Les médiateurs indiquent les lieux où l'ethos recherché diverge de l'ethos perçu, désignant le décalage entre la visée du projet argumentatif et sa réception. Si le commandant souhaite amener ses lecteurs à modifier leur idée sur sa personne, s'érigeant en témoin digne d'écoute et digne de confiance, le paratexte révélera justement *l'échec total* de l'argumentation. Ainsi les tableaux romantiques de paix familiale et l'insistance du narrateur sur son déchirement émotionnel à la vue de la souffrance des détenus dans les camps sont jugés faussement sentimentaux et totalement déplacés. L'image est trop théâtrale, justement, et manque d'authenticité. De même, le style objectif et bureaucratique destiné à augmenter la fiabilité du témoin Höss est qualifié de choquant et révélateur de l'ignorance morale de l'auteur.

Le paratexte est ainsi conçu comme un *contre-discours* : outre qu'ajouter une nouvelle « voix » au texte, le transformant de cette manière en un lieu *polyphonique*, le paratexte aide aussi à inscrire le récit de Höss dans une nouvelle scénographie et à pervertir les images. C'est ici qu'on peut saisir la différence entre le témoignage du bourreau et celui de la victime au niveau de sa *constitution* et son *mode de fonctionnement* : le témoignage du bourreau procède d'une stratégie argumentative poussée fondée sur une scénographie ; c'est en outre un récit *contre lui-même* qui tire toute sa pertinence de ce qu'il révèle sur l'auteur à *son insu*.

À l'intérieur d'un volume « critique », alors, la traduction participe du projet argumentatif initié par le paratexte. Elle s'inscrit dans cette nouvelle scénographie, influençant la constellation des différentes instances discursives dans le texte, redistribuant les rôles et renouvelant le contrat avec le lecteur. L'analyse a montré comment la traduction, dans le cadre d'une stratégie éditoriale, peut détourner le texte de sa fonction originale de plaidoirie et de « rapport » objectif sur l'exécution de la Shoah, pour le doter d'une fonction *pédagogique* (une leçon d'histoire et un avertissement pour la jeune génération) ou *révélatrice* (un document qui expose sur un mode ironique la personnalité de Rudolf Höss et illustre le fonctionnement « banal » du Mal absolu). Par le déplacement et le travail de réécriture qu'elle implique, la traduction peut profondément modifier le jeu des images et assumer un rôle critique.

LA MORT EST MON MÉTIER

Il y a eu sous le Nazisme des centaines, des milliers, de Rudolf Lang.¹

Questions éthiques et génériques

Entre 1950 et 1952, Robert Merle écrit *La Mort est mon métier*, un roman qui relate, à la première personne, la vie de Rudolf Lang devenu commandant d'Auschwitz. Dans la préface qu'il rédige en 1972, l'auteur avoue avoir écrit son livre « à contre-courant » (MM I) à un moment où, dans l'immédiat après-guerre, les témoins et survivants des persécutions n'étaient guère entendus. S'il est vrai que les témoignages ont été utiles aux historiens à cette époque, ils ont eu très peu de résonance. Annette Wieviorka constate ainsi dans *L'Ère du témoin*² que le procès Eichmann en 1961 marque un tournant dans l'émergence de la mémoire du génocide en raison de l'instrumentalisation, partant la valorisation, du témoignage. Merle publie son livre bien avant cette période, quand le grand public ne s'intéresse pas encore dans cette mesure au récit concentrationnaire.

La Mort est mon métier est un livre « à contre-courant » pour une autre raison encore, bien sûr. Merle identifie explicitement son protagoniste dans la préface : « Rudolf Lang a existé. Il s'appelait en réalité Rudolf Höss et il était commandant du camp d'Auschwitz » (MM I). Au lieu de retracer donc l'histoire de l'humiliation et de la souffrance des victimes du régime nazi, le livre propose le récit de vie romancé du commandant du plus large camp d'extermination, anticipant ainsi « l'ère du bourreau »³ dont Denis Peschanski perçoit l'avènement avec *Les Bienveillantes* en 2006. Afin de comprendre la possibilité d'un crime aussi monstrueux et total que l'extermination d'un peuple, Merle décide de ramener le problème du génocide aux hommes qui ont été prêts à l'exécuter :

Ce qui est affreux et nous donne de l'espèce humaine une opinion désolée, c'est que, pour mener à bien ses desseins, une société de ce type trouve invariablement les instruments zélés de ses crimes. C'est un de ces hommes que j'ai voulu décrire dans *La Mort est mon Métier*. (MM III)

¹ Robert Merle, *La Mort est mon métier* [1952], Paris, Gallimard, 1972, p. III ; désormais MM.

² Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette Littérature, 2002.

³ Claire Devarrieux et Natalie Levisalles, « *Les Bienveillantes*, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.

La vérité du génocide, « à peine croyable » d'après l'auteur (MM II), est celle de sa possibilité humaine – et c'est en ceci qu'il reflète les intuitions des éditeurs de Rudolf Höss : ce sont les nombreux hommes du Troisième Reich qui ont assassiné, en masse et avec beaucoup de méthode, leurs semblables. Au fond, Merle est frappé par le décalage entre un projet qui « dépasse l'imagination » (MM II) – la mort de plusieurs millions de gens – et l'ingéniosité et la rigueur avec lesquelles ce projet a été mis en œuvre. Le but que s'est fixé l'auteur est alors de *décrire* un de ces hommes coupables, comme il le signale dans l'extrait ci-dessous, de procéder donc à une mise en scène littéraire de son vécu, pour mieux le *comprendre*.

Le projet heuristique ne peut fonctionner que si l'on confronte le protagoniste du roman à son modèle historique. Si « Rudolf Lang a existé » comme le prétend Merle, il convient d'étudier les enjeux éthiques d'un récit fictif qui se lit néanmoins contre un fond historique très dominant. Dans quelle mesure, en effet, le texte est-il « fidèle » à la réalité et en quoi diffère-t-il du document ? Quel est le rapport exact entre Rudolf Lang et Rudolf Höss ? Quand et comment intervient la littérature ? L'auteur donne une réponse partielle à cette question dans la préface, où il distingue clairement entre les deux parties de son livre : pour la deuxième, longue de 134 pages, il s'est basé sur les dossiers de Nuremberg et retrace la mise au point du camp d'extermination (sur ce point, l'ouvrage ressemblerait à un « livre historique », MM I), tandis que les 228 premières pages constituent une « re-création étoffée et imaginative de la vie de Rudolf Höss » d'après le résumé des conversations entre le commandant et le psychologue américain Gustave Gilbert (MM II). Il serait abusif, pourtant, de situer la ligne de partage entre fiction et Histoire au beau milieu du livre : *La Mort est mon métier* pose précisément la question du rapport entre les deux, rapport complexe et variable à travers le texte.

Le livre est à cheval entre histoire et fiction, mais défie d'autres frontières encore. Ainsi la première personne ne relève pas tout à fait de la narration autobiographique, le « pacte autobiographique » n'étant pas respecté. À la scène générique qui définit les circonstances d'énonciation et le contrat de lecture *romanesque*, *La Mort est mon métier* ajoute une scénographie très particulière qui *mime* le pacte autobiographique. Malgré le fait que le nom du protagoniste ne correspond pas au nom qui figure sur la couverture du livre, le lecteur est invité à jouer le jeu narratif et à lire le texte *comme si* c'était une autobiographie.

Le récit personnel de Rudolf Lang/Höss se place ainsi sous le signe d'un déplacement et interroge la limite qui sépare le biographique de

l'autobiographique. Qualifiant d'« hétérobiographie » l'autobiographie fictive d'un personnage historique réel, Lucia Boldrini considère que la clé pour interpréter un tel ouvrage se trouve dans le statut du sujet dans l'écriture :

[...] the grammatical first person becomes the site of an encounter, a stage where the intricate relations between historical, fictional and authorial subjectivities are played out and explored, and where the "double I" of author and narrating historical character, of fictional narrator and historical person, establish complex relationships.⁴

Le double « je » du récit hétérobiographique crée d'après Boldrini un rapport complexe entre le protagoniste, le personnage historique et l'auteur du récit, provoquant de cette manière la confusion sur le statut générique du texte. Dans son article sur l'ouvrage de Merle, Ruth Amossy discerne également un dédoublement discursif escamoté par l'apparente unicité du « je ». Derrière le discours du personnage-narrateur se profile ainsi le discours d'un autre « narrateur présent-absent qui ne prend pas la parole, et qui pourtant se dessine en filigrane dans le récit du 'je' »⁵. Il est évident que Merle exploite les possibilités offertes par la scénographie autobiographique pour engager une communication très particulière avec le lecteur. *La Mort est mon métier* double ainsi chaque composant de l'énonciation, donnant lieu à une interaction sur deux niveaux : le premier entre le lecteur et le protagoniste, le second entre le lecteur et l'auteur qui joue le rôle de « régisseur » ou de « metteur en scène invisible »⁶.

La question est donc de savoir dans quelle mesure la confusion générique contribue au projet heuristique de l'ouvrage. À ce propos, on remarque que l'hybridité du « je » n'est pas ici un lieu où convergent auteur et personnage, mais plutôt un lieu de *divergence*. Non que Merle formule un contre-discours explicite, comme le font les éditeurs et préfaciers de Höss, mais il fragilise le discours de son protagoniste *de l'intérieur*. Tandis que le paratexte de *Kommandant in Auschwitz* retourne l'argumentation du commandant contre lui-même – Höss tente de construire un ethos d'homme respectable et d'expert mais le paratexte met en évidence l'incongruité de cette plaidoirie –, la mise en scène de *La Mort est mon métier* profite du double « je » derrière lequel se cache non seulement le protagoniste-narrateur mais aussi l'auteur, pour

⁴ Lucia Boldrini, *Autobiographies of Others : Historical Subjects and Literary Fiction*, New York, Routledge, 2012, p. 2.

⁵ Ruth Amossy, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique : *La Mort est mon métier* de Robert Merle », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 163.

⁶ *Ibid.*

simuler une prise de parole. Là où les éditeurs de l'autobiographie authentique reprennent intégralement le discours du commandant pour ensuite le contester dans le paratexte, Merle *fait semblant* de donner la parole à Lang mais court-circuite en fait le niveau de la narration pour orienter le discours en fonction de ses propres objectifs.

Merle annonce dans la préface qu'il considère le compte rendu du psychologue Gilbert « infiniment plus *révélateur* » que les notes autobiographiques rédigées en Pologne et qui sont le résultat d'une *écriture* – avec tout ce que cela comporte d'aménagement textuel et d'apologie : « Il y a une différence entre coucher sur le papier ses souvenirs en les arrangeant et être interrogé par un psychologue », estime-t-il (MM II). En privant le protagoniste de la possibilité de développer des stratégies rhétoriques pour embellir son image, la scénographie au double « je » doit aboutir à un récit qui révèle, à l'insu de son narrateur, la « véritable » personnalité du commandant.

Bien que *La Mort est mon métier*, paru en 1952, ne se base pas sur les mémoires de Rudolf Höss édités en Allemagne en 1958 seulement (une première édition polonaise date toutefois de 1951), nous mettrons ces deux ouvrages en parallèle afin d'étudier les stratégies discursives et littéraires qui sont mises en place pour faire le portrait du commandant. Ruth Amossy présente une première amorce⁷ qui servira de point de départ pour une étude plus globale du fonctionnement du roman. Après une analyse discursive de la dernière partie du livre – celle qui concerne l'organisation matérielle des exterminations à Auschwitz –, nous la mettrons en rapport avec la première partie consacrée à l'enfance du protagoniste.

Rudolf Lang à Auschwitz

La narration « instantanée »

En général, le récit à la première personne autorise une vision rétrospective : au moment de l'écriture, l'auteur évalue sa vie passée à la lumière de ses connaissances dans le présent. Dans l'autobiographie authentique du commandant d'Auschwitz, le procédé rétrospectif fait effectivement passer l'interaction avec le lecteur par la personne du témoinnant – le Höss d'après la guerre, l'homme de la défaite – qui à son tour entretient un rapport plus ou moins intime avec son moi passé.⁸ Au lieu de proposer deux situations d'énonciation liées respectivement au

⁷ Ruth Amossy, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 168-170.

moment du souvenir et au moment de l'écriture, *La Mort est mon métier* se fonde par contre sur une narration immédiate ou « instantanée ».

▪ *L'ironie dramatique : l'arrivée au KL*

Combinée à la focalisation interne, cette technique produit des effets d'ironie dramatique où « un personnage au moins n'a pas conscience de la situation dans laquelle il se trouve, de sorte qu'il règle son comportement sur des données que les spectateurs [...] savent fausses »⁹. Ignorant le déroulement futur des événements, le narrateur de *La Mort est mon métier* tient des propos naïfs aux yeux du lecteur informé qui sait que Lang deviendra le commandant d'Auschwitz, qu'il participera au génocide juif, que la guerre se terminera par la défaite allemande et que Lang sera traduit en justice.

L'absence, dans le livre, d'un narrateur dédoublé – personnage de son propre récit et narrateur capable de rétrospection – augmente la distance entre Lang et le lecteur au niveau du savoir. Lang fait ainsi preuve d'une confiance inébranlable en son propre avenir professionnel et celui de sa famille au moment où il travaille à Dachau, comme le relève Amossy :

Le 13 septembre 1936, deux ans à peine après mon arrivée au KL, j'eus la joie d'être nommé *Untersturmführer*. À partir de cette date, mes promotions se succédèrent rapidement. En octobre 1938, je fus promu [sic] *Obersturmführer*, et en janvier 1939, *Hauptsturmführer*.

Pour moi-même et pour les miens, je pouvais désormais envisager l'avenir avec confiance. (MM 233-234)

L'optimisme du protagoniste se fait remarquer dans d'autres passages également. Lors de la fête de Noël entre les officiers d'Auschwitz en 1941, les invités devisent sur « l'hiver russe et les opérations » pour dire « qu'on en finirait au printemps prochain » (MM 317). Cette « opération », connue sous le nom de Barbarossa, ne constitue toutefois que le début d'une guerre totale avec la Russie qui se poursuivra bien au-delà du printemps de 1942. Le front de l'Est exigera d'énormes ressources en hommes et en matériel et jouera par conséquent un rôle crucial dans la défaite du nazisme.

La confiance en la victoire allemande était grande chez Höss aussi, pourtant. Estimant que la fin justifie les moyens, il pense en 1941 devoir rester intransigeant face aux détenus, dont il voit pourtant la misère et les conditions de vie inhumaines. Le narrateur revient dans l'autobio-

⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 57.

graphie sur ses anciennes idées selon lesquelles tout doit être sacrifié pour atteindre *das Endziel*, le but final, c'est-à-dire gagner la guerre : « Mais à l'époque, déclare-t-il, je croyais fermement et assurément à notre victoire finale, et pour cela je croyais devoir travailler, sans rien négliger. » (A 186) Vers la fin de 1944, Höss est plus lucide et comprend que la défaite est imminente :

Die Ostfront wurde immer mehr „zurückgenommen“. Der deutsche Soldat im Osten stand nicht mehr. Auch der Westen wurde zurückgedrängt. Doch der Führer sprach vom Durchhalten um jeden Preis. Goebbels redete und schrieb vom Glauben an das Wunder. Deutschland wird siegen! In mir regten sich erhebliche Zweifel, daß wir den Krieg gewinnen könnten! Ich hatte ja zuviel Gegenteiliges gesehen und gehört. So konnten wir den Krieg nicht gewinnen. Aber ich durfte nicht an dem Endsieg zweifeln, ich mußte daran glauben. Wenn auch der gesunde Menschenverstand mir klar und eindeutig sagte, so müssen wir verlieren. Das Herz hing am Führer, an der Idee, das durfte nicht untergehen. (A 217)

[Le front de l'Est était tout le temps « ramené ». Le soldat allemand à l'est ne tenait plus tête. À l'ouest aussi il était refoulé. Mais le Führer parlait de tenir à tout prix. Goebbels tenait des discours et écrivait sur la foi dans le miracle. L'Allemagne vaincra ! Dans mon âme s'élevèrent de grands doutes sur notre victoire dans la guerre ! J'avais en effet vu et entendu tant de choses contraires. On ne gagnerait pas la guerre de cette façon. Mais je n'osais pas mettre en doute la victoire finale, je devais y croire. Même quand le sens commun me disait clairement et sans détour qu'on allait perdre. Le cœur restait attaché au Führer, à l'idéal, cela ne pouvait périr.]

Le commandant reprend avec un certain scepticisme les termes euphémiques utilisés par les nazis pour indiquer le repli des troupes : le front de l'Est était « ramené ». Malgré les doutes légitimes qu'il formule dans son texte, Höss avait du mal à croire véritablement, à l'époque, à la défaite de l'Allemagne et à l'écroulement de ce qu'il considérait comme « notre » monde (*unsere Welt*, A 217). Que Höss se montre assez perspicace quant à la machination guerrière et le jeu politique nazi ne saurait étonner : il profite d'un regard rétrospectif qui lui permet de modeler son comportement passé sur ses connaissances au présent.

L'arrivée à Auschwitz fournit un autre exemple d'ironie dramatique chez Merle. En mai 1940, Höss trouve « au fond de la Pologne » un terrain abandonné et des bâtiments complètement délabrés qui seront transformés en un temps record en un camp de concentration (A 134-135). Il s'attarde sur la difficulté d'organiser les travaux nécessaires à cause de la résistance des « vieux » nazis. Quand, dans *La Mort est mon métier*, Lang reçoit l'ordre de se rendre à Auschwitz, il part seul pour inspecter le site :

[...] je reçus du *Reichsführer SS* l'ordre de me rendre en Pologne, et de transformer un ancien casernement d'artilleurs polonais en camp de concentration. Ce nouveau KL devait s'appeler Auschwitz du nom du bourg le plus proche. [...]

Je parcourus [la zone] d'un bout à l'autre. Le pays était parfaitement plat, coupé de marécages et de bois. Les chemins étaient en mauvais état, à peine tracés, et se perdaient dans les friches. Les maisons étaient rares, et dans cette plaine sans bornes, paraissaient petites et perdues. Tout le temps que dura ma tournée, je ne rencontrai pas âme qui vive. Je fis arrêter la voiture, et je fis seul, à pied, quelques centaines de mètres pour me dégourdir les jambes. L'air était fade, imprégné d'une odeur pourrie de marécage. Un silence total régnait. L'horizon s'étendait, pour ainsi dire, au ras du sol. Il formait une ligne noire, à peine coupée, ça, et là, par quelques bouquets d'arbres. Malgré la saison, le ciel était bas et pluvieux, et au-dessus de l'horizon, s'étirait une ligne grise de nuages. Si loin que la vue portait, il n'y avait pas une seule ondulation de terrain. Tout était plat, désert, immense. Je revins sur mes pas, et je me sentis heureux de remonter en auto. (MM 235-236)

Avant d'entamer les travaux, Lang contemple longuement le vaste paysage désert où s'érigera le fameux KL Auschwitz. Lang, qui se sent normalement si bien dans la nature, et pour qui les marécages doivent certainement rappeler sa terre de Poméranie, est pourtant mal à l'aise. Bien qu'il semble pressentir intuitivement le sinistre sort du camp, ses propos prennent un autre sens pour le lecteur qui connaît la destination future de l'installation et pour qui la description du paysage évoque très clairement les horreurs associées aujourd'hui à Auschwitz. Tout, dans ce lieu, semble présager le drame qui s'y accomplira : l'« odeur pourrie » qui infeste l'« air fade » renvoie à l'« odeur nauséabonde » (MM 299) de chair brûlée qui s'étendra sur le camp ; le « silence total » et la désolation (« je ne rencontrai pas âme qui vive ») suggèrent l'omniprésence de la mort. Le ciel menaçant « bas et pluvieux » nourrit le malaise de Lang, qui se hâte de remonter en voiture.

La description s'attache ensuite également à la difficulté de préparer la caserne pour la venue des prisonniers, mais s'attarde en particulier sur la désinfection des bâtiments. Le texte produit alors un autre effet ironique :

Les casernes polonaises étaient infestées de vermine, et mon premier soin fut de les faire nettoyer. La fabrique d'insecticide Weerle et Frischler de Hambourg m'expédia, sous forme de cristaux, une quantité assez considérable de *Giftgas* [note : Gaz toxique]. Comme ces cristaux étaient d'un manie-ment très dangereux, elle m'envoya aussi deux aides techniques qui procédèrent eux-mêmes à la désinfection, en s'entourant de toutes les précautions voulues. (MM 236-237)

Pour des raisons d'hygiène, les bâtiments, « infestés de vermine » comme l'affirme également Höss, doivent être soumis à un traitement des insecticides. Merle joue clairement sur l'ironie dramatique quand il mentionne le gaz toxique utilisé pour nettoyer le terrain. Plus loin dans le récit en effet, quand il est chargé de la « solution finale », Lang tombera par hasard sur « un monceau de petites boîtes cylindriques marquées : 'Giftgas' et au-dessous : 'Cyclon B' ». Se rappelant la désinfection des bâtiments un an auparavant et les précautions prises par les aides techniques de la firme Weerle et Frischler, il décide de « mettre [les] propriétés [du gaz] à l'épreuve » (MM 271). Qui plus est, en insistant ici sur l'usage du *Giftgas* pour désinfecter la caserne, Lang met involontairement la vermine qu'il veut détruire en rapport avec les détenus qui succomberont aux mêmes gaz.

■ *L'absence de justification : l'entrée dans la SS*

Dans l'autobiographie authentique de Rudolf Höss, le procédé de rétrospection, par la séparation qu'il opère entre le narrateur et son moi passé, permet encore d'exprimer des remords concernant le comportement passé ou de justifier certains choix. L'on a pu constater que Höss exploite pleinement le mécanisme pour illustrer son ignorance au moment où il a dû prendre des décisions importantes. Proposant ainsi l'image d'un homme bien qui s'est laissé convaincre de faire une carrière militaire et s'est détourné de son destin, il investit son récit d'une dimension mythique. L'on se souvient en particulier de l'argument de Höss selon lequel sa décision d'entrer dans la SS active était au fond une décision aveugle. Quand il raconte avoir accepté l'invitation de Himmler, le « je » présent avoue l'erreur du « je » passé :

Die Aufforderung Himmlers im Juni 1934, zur aktiven SS zu gehen – sie sollte mich abbringen von unserem bisher so sicher und zielbewußt gegangen Weg. [...] Nach langem, zweifelvollem Abwägen entschied ich mich für den Übertritt zur aktiven SS. Heute bereue ich tief das Verlassen des bis dahin gegangenen Weges. (A 78-79)

[L'invitation de Himmler en juin 1934 d'entrer dans la SS active – elle allait me détourner de la voie dans laquelle nous nous étions engagés avec tant de conviction et d'assurance. (...)]

Après de longues réflexions pleines de doutes, je décidai d'entrer dans la SS active. Aujourd'hui je regrette profondément d'avoir abandonné le chemin suivi jusque-là.]

Sans connaître le contenu exact de sa tâche – c'est du moins ce qu'il prétend –, il a accepté de reprendre la vie militaire et de se mettre au

service de *Führer*. C'est à ce moment précis que Höss ramène son comportement criminel ultérieur en vue de se poser en victime du sort, forcé de s'engager dans une voie qu'il n'a jamais désirée et de laquelle il est ensuite impossible de sortir. Il est frappant à ce sujet que les éditions allemande, néerlandaise et britannique ajoutent une remarque concernant la date d'entrée à la SS qu'avance le commandant dans cet extrait. En consultant les documents historiques et juridiques, l'on doit en effet constater que le 20 avril 1933 déjà, Höss entra dans la SS en qualité de candidat-membre et un an plus tard, comme il l'explique lors d'un interrogatoire le 14 mars 1946, sa candidature fut acceptée. En juin 1934, on lui demande enfin de rejoindre les détachements *actifs* et d'entrer en fonction dans un camp de concentration.

La Mort est mon métier propose un récit qui se rapproche davantage des déclarations de Höss à Nuremberg et révèle donc le caractère incomplet et apologétique des notes autobiographiques. Le lecteur suit d'abord le protagoniste comme chef d'un *Bund* d'Artamans, un mouvement d'extrême droite qui formait des communautés agraires et dont la devise est reprise par le protagoniste : « *Blut, Boden und Schwert* » (La race, le sol et le glaive, MM 207). C'est dans ce contexte que Lang rencontre pour la première fois Himmler, lui aussi membre du mouvement, et se signale en organisant, à l'intérieur du *Bund* et à sa propre initiative, un escadron de miliciens. À la demande du *Reichsführer*, il rédigera un rapport de candidature à la SS pour chacun de ses « cavaliers », tout en retenant le sien parce qu'il ne répond pas aux normes physiques requises. Himmler fait toutefois une exception et lui écrit une lettre pour l'informer de sa décision :

J'étais debout devant la table de cuisine, les lignes de la lettre de Himmler dansaient devant mes yeux, ma vie entière prenait un sens nouveau. J'eus beaucoup de mal à faire comprendre à Elsie quel bonheur inespéré c'était pour moi que d'être admis dans la SS. Et nous eûmes, pour la première fois dans notre vie commune, quelques discussions assez vives, surtout quand je dus puiser dans l'argent si péniblement économisé pour la ferme, afin de me faire faire un uniforme. J'expliquai patiemment à Elsie que l'idée d'acheter une terre était maintenant dépassée, que je n'avais jamais eu, à bien voir, d'autre vocation que le métier des armes, et que je devais saisir l'occasion qui m'était offerte de le reprendre. (MM 220-221)

Non seulement la date de la rencontre est ici avancée, mais l'initiative ne vient pas uniquement du côté de Himmler : c'est bien Lang qui souhaite intégrer la SS et qui y renonce seulement en raison des conditions physiques requises. Qui plus est, Lang ne partage pas les doutes de Höss au moment de l'entrée : bien qu'il comprenne que sa « vie entière

prenait un sens nouveau », il éprouve un sentiment de bonheur total. Alors que Höss hésite à abandonner ce qu'il considère être son « destin » d'agriculteur, Lang déclare n'avoir jamais eu « d'autre vocation que le métier des armes ». Déjà au moment de son inscription au Parti en 1922, scène que Höss choisit d'omettre dans son autobiographie, Lang apparaît confiant : « J'éprouvai un profond sentiment de paix. J'avais trouvé ma route. Elle s'étendait devant moi, droite et claire. » (MM 173)

Si l'ironie dramatique joue aussi dans cet extrait, la suppression du regard rétrospectif compromet encore toute tentative de justification de la part du narrateur. L'effacement de la voix médiatrice du « je » au présent de l'écriture oblige le nazi à dévoiler sa personnalité sans qu'il puisse la « retoucher »¹⁰. Par conséquent, incapable de prévoir l'effet de sa décision, Lang ne se rend pas compte de son erreur au moment où il la commet, et ne voit aucune raison pour argumenter ou embellir son profil. La stratégie de Merle, qui consiste à nous présenter le commandant « pris sur le fait », contribue ainsi à créer l'image d'un homme dangereusement naïf et ignorant qui entame néanmoins sa carrière militaire avec beaucoup d'enthousiasme.

Le rapprochement idéologique

Merle s'ingénie ensuite à faire apparaître le commandant d'Auschwitz comme un homme sans pensée autonome, et insiste davantage sur son obéissance aux ordres. À cette fin, il utilise des techniques narratives dont Ruth Amosy relève quelques-unes dans son analyse. Outre le gommage de la rétrospection, l'usage du pronom « nous » marque l'identification du narrateur à l'armée du Troisième Reich, tandis que les passages en discours indirect libre renforcent encore le rapport « d'adhésion aveugle du locuteur à la parole d'autorité du chef »¹¹. Nous proposons l'analyse d'une série d'extraits où d'autres procédés stylistiques sont appliqués pour mettre en scène l'endoctrinement total de Lang.

■ *Le dialogue : la nomination au KL*

Dans ses notes autobiographiques, Rudolf Höss utilise le regard rétrospectif pour proclamer son ignorance sur la fonction exacte des camps de concentration avant d'accepter l'invitation de Himmler d'y assurer un poste : la notion même « m'était trop étrangère », prétend-il (*Der Begriff war mir zu fremd*, A 79). Dans l'extrait correspondant dans *La*

¹⁰ Ruth Amosy, *op. cit.*, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

Mort est mon métier, Lang raconte son rendez-vous avec Himmler en simultané, puis en fait le résumé devant sa femme :

- Vous obéissez ponctuellement, et dans la marge qui vous est laissée, vous êtes capable d'initiative et d'organisation. J'ai particulièrement apprécié, à cet égard, les dossiers que vous m'avez envoyés sur vos hommes [du *Bund*]. Ils témoignent d'une véritable minutie allemande.

Il articula avec force :

- *Ihre besondere Stärke ist die Praxis* [note: Votre point fort, c'est la pratique.]

Il abaissa son regard sur moi et ajouta :

- Le Parti est en train de mettre au point, dans différentes parties de l'Allemagne, des camps de concentration qui ont pour but de régénérer les criminels par le travail. Dans ces camp, nous serons également contraints d'enfermer les ennemis de l'État national-socialiste, afin de les protéger contre l'indignation de leurs concitoyens. Là aussi, le but sera, avant tout, éducatif. Il s'agit, par la vertu d'une vie simple, active, disciplinée, d'éduquer et de redresser des esprits. (MM 226-227)

- [Elsie] Pourquoi ne t'engages-tu pas dans l'armée ?

- [Rudolf] Un SS ne s'engage pas dans l'Armée.

- Est-ce que tu peux avoir un autre poste dans la SS ?

- Je ne sais pas. Le *Reichsführer* n'en a pas parlé.

Après cela, il y eut un silence, et je dis :

- Dans l'Armée, on tient beaucoup compte de l'instruction pour l'avancement.

- Et dans la SS ?

- C'est surtout l'esprit de corps qui compte. Et la pratique.

Je me tournai à moitié vers elle et j'ajoutai :

- *Meine besondere Stärke ist die Praxis* [note: Mon point fort, c'est la pratique.]

[...]

Elsie reprit :

- Est-ce qu'on maltraite les détenus dans les KL ?

Je dis sèchement :

- Les KL ont un but éducatif. (MM 231-232)

L'adhésion de Lang à l'idéologie nazie et sa soumission à l'autorité de Himmler sont mises en évidence par l'introduction de dialogues qui interdisent le commentaire critique. Les propos de Himmler sont repris sans médiation, au discours direct, et reçus comme évidents. Ne s'interrogeant à aucun moment sur le destin des camps, Lang préfère accepter tout bonnement l'argumentation du *Reichsführer* sur l'inévitabilité de cette tâche dure : les camps n'hébergeront pas seulement des criminels, mais « nous serons également contraints » d'y enfermer les « ennemis de l'État national-socialiste ». L'internement de non-criminels est justifié par le besoin de « redresser les esprits » et de protéger ces gens « contre l'indignation de leurs concitoyens ».

L'emploi du discours direct est d'autant plus efficace, ici, que Lang répète littéralement les termes de Himmler pour convaincre sa femme : « les KL ont un but éducatif », affirme-t-il. Et se vanter de ses qualités « pratiques » (*Meine besondere Stärke ist die Praxis*) remarquées par le *Reichsführer*. Faisant encore appel au lecteur pour interpréter le texte, Merle exploite les stéréotypes quand Himmler « complimente » Lang sur son obéissance, sa ponctualité, son sens de l'organisation et sa minutie. Toutes, en effet, des « qualités » attribuées au stéréotype du nazi : le bureaucrate qui exécute toujours son devoir avec un dévouement exceptionnel, qui réfléchit sur la *méthode* de son « travail » – la *pratique* donc – mais jamais sur sa signification morale.

L'analyse comparative révèle une différence cruciale entre le paratexte de *Kommandant in Auschwitz* et la construction narrative dans *La Mort est mon métier*. Dans sa préface aux mémoires, Primo Levi critique vivement la tentative de justification de la part de Höss qui d'après lui ment sur son ignorance concernant les camps : « Allons, commandant Höss ! Il est nécessaire d'avoir une agilité mentale supérieure pour mentir »¹². Levi soutient que la notion de « camp de concentration » était connue dans son sens nouveau – surtout à l'intérieur de la SS – et que, par conséquent, Höss doit avoir été au courant de ce qui se passait dans un tel camp. Merle, en revanche, suggère par sa mise en scène et ses choix narratifs que Lang était complètement ignorant. Sa culpabilité réside plutôt dans l'acceptation sans plus d'un ordre dont il refuse de mettre en cause la légitimité. Il ne fait pas de doute que, au lieu de disculper l'homme, ce procédé souligne son aberration et sa soumission totale qui sont loin d'être innocentes.

■ *Les euphémismes et l'absence de pensée : l'ordre d'extermination*

En l'été 1941 (ou 1942, les historiens ne sont pas d'accord sur la date précise), Himmler communique au commandant d'Auschwitz l'ordre du *Führer* relatif à l'extermination du peuple juif. Tant Höss que son double fictif reviennent sur l'événement important :

Nach dem Willen des RFSS wurde Auschwitz die größte Menschen-Vernichtungs-Anlage aller Zeiten. Als er mir im Sommer 1941 persönlich den Befehl erteilte, in Auschwitz einen Platz zur Massenvernichtung vorzubereiten und diese Vernichtung durchzuführen, konnte ich mir nicht die geringsten Vorstellungen über die Ausmaße und die Auswirkungen machen. Wohl war dieser Befehl etwas Ungewöhnliches, etwas Ungeheuerliches. Doch die

¹² Primo Levi, Préface de *Le commandant d'Auschwitz parle*, de R. Höss, in *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 154.

Begründung ließ mich [mir ! *sic*] diesen Vernichtungsvorgang *richtig* erscheinen. Ich stellte damals keine Überlegungen an – ich hatte den Befehl bekommen – und hatte ihn durchzuführen. Ob diese Massenvernichtung der Juden notwendig war oder nicht, soweit konnte ich nicht sehen. (A 186)

[Selon la volonté du RFSS, Auschwitz devint le plus grand complexe d'extermination d'hommes de toute l'Histoire. Quand, en l'été 1941, il me donna personnellement l'ordre de préparer à Auschwitz un site pour l'extermination en masse et d'effectuer cette extermination, je n'avais pas la moindre idée de l'envergure et des implications. Il y avait certes dans cet ordre quelque chose d'inhabituel, de monstrueux. Mais la motivation me fit paraître cette opération d'extermination *juste*. Je ne réfléchis plus alors – j'avais reçu l'ordre – et devais l'exécuter. Que cette extermination massive des Juifs fût nécessaire ou non, je n'avais pas une vue assez large pour en juger.]

Au moment où Höss reçoit l'ordre, il comprend intuitivement la monstrosité de la tâche (*etwas Ungeheuerliches*). Toujours est-il que le commandant ne met pas en question l'autorité de son supérieur et accepte les motivations de Himmler qui font paraître l'extermination des Juifs « juste ». Höss explique son attitude après coup en référant à sa vision limitée à l'époque (« je n'avais pas une vue assez large », à son incapacité à saisir toute l'envergure de la tâche (« je n'en avais pas la moindre idée ») et à la culture d'obéissance au sein de la SS qui interdit la critique (« je ne réfléchis plus », « j'avais reçu l'ordre »). Si d'autre part le narrateur exprime des doutes sérieux concernant l'ordre d'extermination, il s'avère que ceux-ci portent sur la *nécessité* de la tâche plutôt que sur sa *justice*.

La narration dans *La Mort est mon métier*, en revanche, se fait remarquer par une *absence totale* de raisonnement. La communication de l'ordre d'extermination est encore coulée en un dialogue entre Himmler et Lang :

- Le *Führer*, dit-il d'une voix nette, a ordonné la solution définitive du problème juif en Europe.
Il fit une pause et ajouta :
- Vous avez été choisi pour exécuter cette tâche.
Je le regardai. Il dit sèchement :
- Vous avez l'air effaré. Pourtant, l'idée d'en finir avec les juifs n'est pas neuve.
- *Nein, Herr Reichsführer*. Je suis seulement étonné que ce soit moi qu'on ait choisi...
- Il me coupa :
- Vous saurez les raisons de ce choix. Elles vous honorent.
- Il reprit :
- Le *Führer* pense que si nous n'exterminons pas les juifs *maintenant*, ceux-ci

extermineront plus tard le peuple allemand. Voici donc comment le problème se pose : C'est eux ou nous.

[...]

- Je vous ai choisi, vous, à cause de votre talent d'organisateur...

Il bougea légèrement dans l'ombre et articula avec netteté :

- ... et de vos rares qualités de conscience.

[...]

Il se reprit :

- ... dans quatre semaines exactement, vous me ferez tenir un plan précis à l'échelle de la tâche historique qui vous incombe.

Il fit un petit signe de la main droite. Je me levai.

- Avez-vous des objections ?

- *Nein, Herr Reichsführer.*

- Avez-vous des remarques à présenter ?

- *Nein, Herr Reichsführer.* (MM 242-244)

L'usage d'euphémismes est frappant dans cet extrait. Tandis que Höss parle, à plusieurs reprises, d'« extermination », le récit de Lang reprend initialement le terme officiel pour soulever la question de la « solution définitive du problème juif ». Quelques lignes plus bas, il est vrai, Himmler évoque l'idée « d'en finir avec les juifs » et insiste sur l'importance d'« exterminer » ce peuple sans plus attendre. Cela n'empêche que l'euphémisme est une technique récurrente dans *La Mort est mon métier* : au lieu de décrire la réalité des camps dans un langage transparent, le protagoniste recourt à des formules alternatives et à la terminologie nazie. Il détaille ainsi le « traitement spécial » auquel sont soumis les détenus (MM 250), et parle de « station expérimentale » ou d'« installation provisoire » (MM 270, 303) pour désigner le bâtiment où sont menées les expériences au Cyclon B. Le choix des mots est délibéré et sert à camoufler aux prisonniers la véritable destination de certains emplacements. En effet, au moment de la construction des deux derniers crématoires, un officier assure que les SS les appellent « *Bunkers* », croyant qu'il s'agit d'abris anti-aériens (MM 306-307). Lang décide alors de garder cette expression vague qui ne révèle pas la vraie nature de la chose pour induire les détenus et les SS en erreur.

Les *Sprachreglungen* allemandes provoquent un commentaire cynique chez Max Aue, protagoniste des *Bienveillantes*, qui s'étonne de manière cynique de la « beauté ruisselante »¹³ de certains « termes de camouflage » forgés par les nazis pour désigner les massacres. Il mentionne le « traitement spécial » (*Sonderbehandlung*) mais aussi la « solution finale » (*Endlösung*), termes que préfère visiblement Rudolf Lang. Quoique cette dernière expression n'ait pas toujours été synonyme d'extermi-

¹³ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 580.

nation (elle renvoyait plutôt à l'exclusion de la vie publique ou économique, à l'émigration), sa signification a cependant « glissé vers l'abîme, mais sans que le signifiant, lui, change, et c'était presque comme si ce sens définitif avait toujours vécu au cœur du mot »¹⁴. Höss, pour sa part, met la formule de « solution finale » entre guillemets pour s'en démarquer („*Endlösung der Judenfrage*“, A 186, 199) et commente en des termes non voilés les « exécutions » (*Exekutionen*, A 106), « l'extermination » ou « destruction en masse » des Juifs (*Judenvernichtung* ; *Massenvernichtung der Juden* ; *Massenvernichtung*, A 163, 186, 189, 197), l'ordre d'extermination (*Vernichtungsbefehl*, A 165) et le « massacre » juif (*Massenmord an den Juden*, A 193).

Nous revenons à l'extrait chez Merle pour insister sur le fait que Lang reprend encore l'argument du complot avancé par Himmler (« c'est eux ou nous ») sans présenter des objections. Alors que Höss considère cet ordre comme « inhabituel » et « monstrueux », tout en envisageant de l'exécuter, Lang accepte de manière flegmatique la « tâche historique » que lui propose le *Reichsführer* et qui lui inspire un sentiment de fierté. Le commandant de Merle, en parfait stéréotype du nazi docile, est en effet choisi pour son « talent d'organisateur » et ses « rares qualités de conscience ». Les points de suspension dans le texte marquent l'ironie du propos : les « qualités de conscience » attribuées à Lang concernent précisément l'absence de toute conscience et le dévouement absolu au *Führer*. C'est Himmler en personne qui, dans son discours aux cavaliers SS en 1934, assimile l'honneur SS à l'obéissance : « Désormais, par conséquent, tout était parfaitement simple et clair, conclut Lang. On n'avait plus de cas de conscience à se poser. Il suffisait seulement d'être fidèle, c'est-à-dire d'obéir. » (MM 224) La bonne conscience et le doute n'honorent pas le soldat nazi, aussi Lang évite-t-il à tout prix que « l'esprit juif de critique » ne s'insinue dans ses veines (MM 225).

Il est indéniable que le pathétisme de Höss, combiné à son interprétation rigide du « devoir » militaire, apparaît comme immoral, mais le lecteur sera davantage choqué par l'insouciance du protagoniste de Merle. Les doutes et les regrets du commandant – sincères ou faux, calculés au moment de la défaite – ne se voient manifestement pas reflétés dans le récit de Lang qui, lui, fait preuve d'une extrême légèreté de pensée. Les emprunts terminologiques et les répétitions littérales dans *La Mort est mon métier* promeuvent ainsi l'image d'un homme extrêmement docile et ignorant.

¹⁴ *Ibid.* Fabian Van Samang présente dans *Doodgewone woorden: NS-taal en de Shoah* (Leuven, Universitaire Pers, 2010) une analyse du langage nazi, où il désigne l'ambiguïté délibérée de la terminologie – définie comme « entropie sémantique » – comme le catalyseur du processus génocidaire.

La souffrance des détenus▪ *Les lacunes : Dachau et les marches de la mort*

Ruth Amossy insiste dans son analyse sur les « trous du texte »¹⁵ : en supprimant la violence dans les camps, Lang promeut l'idée d'une vie paisible et idyllique conforme à l'esprit militaire. Ainsi la réalité de la Shoah, qui se greffe sur l'humiliation et la déshumanisation des victimes, n'est pas abordée explicitement dans le livre. Nous soumettons à l'analyse deux extraits qui font l'impasse sur un événement crucial documenté par Rudolf Höss dans son autobiographie, et dont l'absence est repérable par le lecteur testant le récit proposé par Lang à ses propres connaissances historiques sur la Shoah.

Amossy donne l'exemple des châtiments corporels des détenus à Dachau qui impressionnent fortement Rudolf Höss. À son arrivée dans le camp, celui-ci se montre d'abord ravi de retrouver la vie de soldat mais son enthousiasme initial s'éteint à la brusque confrontation avec le mauvais traitement des prisonniers :

Ich kam nach Dachau, wurde wieder Rekrut ist allen Freuden und Leiden, wurde selbst Ausbilder. Das Soldatenleben nahm mich gefangen. Doch im Unterricht, bei den Belehrungen hörte ich von den „Staatsfeinden“, von den Häftlingen unter einem Dach, über Waffengebrauch und die Gefährlichkeit der „Staatsfeinde“, wie sie Eicke, der Insp. KL, nannte. [...]

Genau erinnerlich ist mir die erste Prügelstrafe, die ich sah. [...]

Schon beim ersten Hieb schrie [der Häftling] wild auf und wollte sich losreißen. Es blieb auch beim Schreien bis zum letzten Schlag, obwohl ihm der Kommandant mehrmals zurief, still zu sein. Ich stand im ersten Glied und war nun gezwungen, den ganzen Vorgang genau anzusehen.

Ich sage gezwungen, denn hätte ich in einem hinteren Glied gestanden, hätte ich nicht hingesehen. Mich durchlief es kalt und heiß, als die Schreierei begann. Ja der ganze Vorgang, schon beim ersten, ließ mich schaudern. (A 81-82)

[J'allai à Dachau, je redevins recrue avec tout ce que cela comporte de joies et de peines, je devins même instructeur. La vie de soldat m'absorba. Mais pendant la formation, lors des heures d'instruction, j'entendis parler des « ennemis de l'État », c'est-à-dire les détenus qui vivaient dans le camp, sur l'usage d'armes et le danger que représentaient les « ennemis de l'État », comme Eicke, l'Insp. KL (inspecteur des camps) les appelait. (...)

Je me souviens exactement la première punition corporelle que j'ai vue. (...)

Dès le premier coup (le détenu) poussa un cri sauvage et voulut se libérer. Il continua de crier jusqu'au dernier coup, bien que le commandant lui

¹⁵ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 173.

ordonnât à plusieurs reprises de se taire. Je me tenais au premier rang et j'étais ainsi obligé de regarder l'événement du début jusqu'à la fin. Je dis obligé, car si je m'étais trouvé au dernier rang, je n'aurais pas regardé. J'avais chaud et froid à la fois, quand les cris commencèrent. En effet, le processus entier, chez le premier déjà, me donna le frisson.]

Dans les premiers paragraphes sur Dachau, Höss conteste, en insérant des guillemets, la notion d'« ennemis de l'État » introduite par Eicke, pour ensuite faire état de son ahurissement devant les inflexions quotidiennes. Il décrit les différents « types » de gardiens (certains sadiques, se réjouissant au « spectacle » de la torture), se plaint de la « *Haß-Einstellung* » (attitude de haine, A 98) des SS et de l'arbitraire dans la détermination de la durée de l'internement. Lang, par contre, ne s'étend pas sur sa période à Dachau :

Le temps passa vite, et paisiblement, à Dachau. Le camp était organisé d'une façon exemplaire, les détenus, soumis à une discipline rigoureuse, et je retrouvais, avec un profond sentiment de contentement et de paix, la routine inflexible de la vie de caserne. (MM 233)

Ce petit paragraphe résume entièrement l'expérience de Lang dans son premier camp de concentration. Lang retrouve, comme Höss, la vie de caserne, mais passe sous silence la réalité horrifique des camps. Il n'y a rien de particulier à signaler, si ce n'est l'organisation parfaite du système concentrationnaire et la discipline rigoureuse à laquelle on soumet les prisonniers.

L'on découvre une autre lacune significative dans le récit de Lang s'agissant des « marches de la mort » en 1944-1945. L'évacuation précipitée des camps à la fin de la guerre donne lieu à des scènes d'une horreur délirante. Höss commente dans son autobiographie les événements à Auschwitz en janvier 1945¹⁶, sans négliger de décrire les souffrances des

¹⁶ Höss assistera plus tard aux évacuations des camps de Sachsenhausen et Ravensbrück – « *Die gleichen Bilder* » (A 221). Lors du procès de Kaltenbrunner à Nuremberg, où Höss est appelé à témoigner le 15 avril 1946, il raconte en particulier ses expériences à Sachsenhausen. Ces documents sont à la disposition de Robert Merle. Höss a essayé, à ses propres dires, de convaincre Müller et Himmler, mais a buté contre l'intransigeance de ce dernier :

I shall speak about the Sachsenhausen camp. The Gestapo chief, Gruppenführer Müller, called me in the evening and told me that the Reichsführer had ordered that the camp at Sachsenhausen was to be evacuated at once. I pointed out to Gruppenführer Müller what that would mean. Sachsenhausen could no longer fall back on any other camp except perhaps on a few labor camps attached to the armament works that were almost filled up anyway. Most of the internees would have to be sheltered

prisonniers affaiblis, forcés à avancer à pied dans des conditions hivernales inhumaines et en plus maltraités par les gardes SS :

Über den Wahnsinn der Räumung der KL habe ich schon wiederholt geschrieben. Doch die Bilder, die ich sah, die durch diesen Räumungsbefehl heraufbeschworen worden waren, haben mich so sehr beeindruckt, daß ich sie nie vergessen werde.

[...]

Auf allen Wegen und Straßen Oberschlesiens westlich der Oder fand ich nun Häftlingskolonnen, die sich durch den tiefen Schnee hindurchquälten. Ohne Verpflegung. Die Unterführer, die diese wandelnden Leichenzüge führten, wußten meist gar nicht, wo sie überhaupt hin sollten. [...] Die Wege der Leidenszüge waren leicht zu verfolgen, alle paar hundert Meter lag ein zusammengebrochener Häftling oder ein Erschossener. [...] In der ersten Nacht traf ich auf der Straße in der Nähe von Leobschütz fortgesetzt erschossene Häftlinge, die noch bluteten, also vor kurzem erst erschossen sein konnten. Als ich wieder bei einem Toten aus dem Wagen stieg, hörte ich ganz in der Nähe Pistolenschüsse. Ich lief darauf zu und sah gerade, wie ein Soldat sein Motorrad feststellte und einen an einem Baum lehrenden Häftling erschoss. Ich schrie ihn an, wie er dazu käme, was ihn die Häftlinge angingen. Er lachte mir frech ins Gesicht und fragte mich, was ich ihm denn zu sagen hätte. Ich zog meine Pistole und schoß ihn kurzerhand über den Haufen. (A 218-220)

[La folie de l'évacuation des camps de concentration, je l'ai déjà évoquée à plusieurs reprises. Les scènes auxquelles j'ai assisté, et qui avaient été provoquées par cet ordre d'évacuation, m'ont tellement impressionné que je ne les oublierai jamais.

(...) Sur toutes les routes et tous les sentiers de la Haute-Silésie à l'ouest de l'Oder, je voyais des colonnes de prisonniers qui avançaient dans la neige épaisse. Sans approvisionnement. La plupart des Unterführer qui dirigeaient ces convois de cadavres vivants ignoraient complètement où aller. (...) Les traces de ces convois étaient faciles à suivre, tous les cent mètres on se heurtait à un détenu mort d'épuisement ou abattu. (...) Dès la première nuit, je trouvais dans la rue près de Leobschütz constamment des détenus abattus qui saignaient encore, et qui venaient donc d'être abattus. Quand je descendais de voiture à la vue d'un autre mort, j'entendis à proximité des coups de revolver. Je me précipitai dans cette direction et je vis alors qu'un soldat arrêta sa moto et abattait un détenu appuyé à un arbre. Je lui

in the woods somewhere. This would mean countless thousands of deaths and, above all it would be impossible to feed these masses of people. He promised me that he would again discuss these measures with the Reichsführer. He called me back and told me that the Reichsführer had refused and was demanding that the commanders carry out his orders immediately.

At the same time Ravensbrück was also to be evacuated in the same manner but it could no longer be done.

Le témoignage est disponible sur le site de l'Université de Yale : <http://avalon.law.yale.edu/imt/04-15-46.asp> (consulté le 30 juillet 2013).

demandai en hurlant ce qui lui avait pris, ce qu'il avait à faire avec les détenus. Il me rit au nez de manière insolente et me demanda ce que j'avais à lui dire. Je tirai mon pistolet et le descendis sur-le-champ.]

L'évacuation des camps, souligne Höss, relève de la « folie » et s'accompagne d'une brutalité mortelle de la part des SS. Le narrateur raconte la misère et les privations des détenus qui marchent sur de très longues distances, dans le froid et sans nourriture, sans savoir où ils se dirigent et combien de temps ils y mettront. Le chemin jonché de cadavres réels et « vivants » est même comparé à un chemin de croix. Quand il découvre que les détenus incapables de poursuivre – c'est-à-dire ceux qui ne meurent pas déjà de faim ou d'épuisement – sont abattus par les SS, Höss se révolte, tuant subitement et de ses propres mains un soldat qui, selon lui, outrepassa ses instructions.

Un passage similaire est inséré dans *Les Bienveillantes*, où Max Aue passe également plusieurs jours à suivre les colonnes afin de régulariser l'évacuation des camps. S'apercevant des conditions misérables dans lesquelles les marches se déroulent, il œuvre frénétiquement mais en vain pour la distribution de vêtements et de rations, et il exige du bois de chauffage et des charrettes pour transporter les détenus épuisés. Aue remarque çà et là au bord de la route « un cadavre couché dans la neige, la tête ensanglantée »¹⁷ et retrouve enfin son subordonné Darius en train d'achever des prisonniers à coups de pistolet :

« Mais qu'est-ce que vous foutez? » Il me salua et me répondit sans se démonter: « Je suis vos ordres, Herr Obersturmbannführer. J'ai attentivement trié les *Häftlinge* malades ou affaiblis et j'ai fait charger sur des charrettes ceux qui peuvent encore se remettre. Nous n'avons liquidé que ceux qui sont définitivement inaptes. » – « Untersturmführer, crachai-je d'une voix glaciale, les liquidations ne sont pas de votre ressort. Vos ordres sont de les limiter au maximum, et certainement pas d'y participer. Compris? »¹⁸

L'on ne saurait conclure, à partir de cet extrait, à la magnanimité de Max Aue : il ne s'occupe que du « sort collectif » de la masse indifférenciée « grise, sale, puante »¹⁹ qui peut encore être utile comme main-d'œuvre. Il n'empêche que tant Aue que Höss semblent être les seuls dans la compagnie à ne pas perdre la tête ou à se livrer à une apathie totale. Tous deux décrivent en outre en détail le cauchemar, imaginant

¹⁷ Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 777.

¹⁸ *Ibid.*, p. 782.

¹⁹ *Ibid.*, p. 781.

la souffrance des détenus « transpercés jusqu'aux os »²⁰ par le froid, « *total erfroren* » (A 220).

Lang ne souffle mot sur ces évacuations. Pour l'année 1945, il mentionne sa visite à Bergen-Belsen en mars, où il doit constater que les prisonniers meurent « comme des mouches » à cause des conditions sanitaires terribles dans le camp : « Il n'y avait plus d'eau, plus de nourriture, les latrines débordaient, et dans les allées du camp, plus de 10 000 cadavres pourrissaient à l'air libre. » (MM 353-354) Lang estime toutefois que sa propre connaissance et son expérience pourraient être utiles ici et apprend au commandant « comment brûler les cadavres dans des fosses » (MM 354). Loin d'illustrer le cynisme du personnage, la légèreté du propos doit mettre en lumière son apathie. Le narrateur néglige ici de préciser que la détérioration des conditions à Bergen-Belsen tient en fait à l'extrême surpopulation, qui est à son tour la conséquence directe de l'évacuation massive des camps de l'Est pendant l'hiver de 1944-1945. Des milliers de gens trouvent la mort à Belsen à cause de la malnutrition, de l'épuisement ou des maladies (Anne Frank meurt du typhus) entre janvier et avril. Fin avril 1945, installé à Ravensbrück, Lang reçoit l'ordre de quitter les lieux avec les familles des chefs SS. Quand il déclare que, « à partir de ce moment, l'exode devint une véritable cauchemar » (MM 354), il ne pense pas à ces colonnes de détenus mais se plaint sur son propre sort parce qu'il se voit obligé de mettre les SS en sécurité dans un chaos total.

■ *L'indifférence : le travail forcé*

Ce serait une erreur, toutefois, de croire que le récit de Lang passe entièrement sous silence l'horreur des camps : *La Mort est mon métier* contient en effet plusieurs passages particulièrement violents. La différence avec les notes autobiographiques réside plutôt dans l'impassibilité totale dont témoigne Lang face à la souffrance des détenus dans le camps. Ainsi, sous la pression de Himmler qui veut rendre la caserne d'Auschwitz opérationnelle en un an, Lang fait travailler les détenus jour et nuit, provoquant une hausse effrayante du taux de mortalité – « mais cela, fort heureusement, n'entraîna aucun inconvénient pour nous, parce que de nouveaux transports comblaient automatiquement les vides » (MM 238). Höss raconte la même scène – les détenus s'éreintant au travail pour la construction du camp d'Auschwitz –, mais œuvre, lui, pour un meilleur traitement de ses ouvriers :

²⁰ *Ibid.*, p. 779.

Wenn ich von den Häftlinge gute und brauchbare Arbeitsleistungen erwarten wollte, so mußten diese – entgegen der in den KL allgemein üblichen Art – besser behandelt werden. [...] Unter diesen Voraussetzungen mußte ich auch von den Häftlingen das Äusserste an Leistung verlangen können. Mit diesen Faktoren rechnete ich fest und bestimmt. (A 136)

[Si je voulais attendre des détenus de bons et utiles rendements de travail, ils devaient –contrairement aux usages dans les KL – recevoir un meilleur traitement. (...) Sous ces conditions, je devrais pouvoir espérer des détenus un rendement maximum dans le travail. Je comptais fermement et résolument sur ces facteurs.]

Qu'on ne s'y méprenne pas : l'engagement de Höss pour améliorer les conditions des détenus n'est pas inspiré par la compassion mais par l'ambition d'obtenir un « rendement maximum dans le travail ». À d'autres occasions dans l'autobiographie toutefois, l'ancien commandant se montre attentif à l'égard des détenus, « solidaire » avec eux par sa propre expérience de la prison (A 101). Il n'hésite pas à dénoncer la brutalité des gardes SS dans son récit, faisant référence aux questions que lui posent les détenus : « Pourquoi les SS nous détestent-ils tellement ? Nous sommes quand même aussi des êtres humains ? » demandent-ils (*Warum haßt uns die SS so ? Wir sind doch auch Menschen ?*, A 100). Contrairement à Lang, Höss est capable d'empathie – une empathie minimale, certes – et son texte contient des passages d'une certaine lucidité où l'Autre est reconnu en tant que tel. Puisque ces réflexions restent sans conséquences, il y a tout lieu, pourtant, de penser qu'elles relèvent de la rétrospection – interprétation contestée par le narrateur lui-même qui explique son attitude inflexible par l'effet de l'endoctrinement : « Mais puisque je résidais dans le KL, je m'appropriai les opinions, ordres et règlements en vigueur. » (*Doch durch mein Verbleiben am KL machte ich mir die dort geltenden Anschauungen, Befehle und Anordnungen zu eigen*, A 102)

Sincère ou non, Höss comprend du moins qu'une attitude d'indifférence serait ici inacceptable pour le lecteur. Lang, en revanche, ne se rend pas du tout compte du « problème » des détenus. Dans la période de Noël 1941, il observe encore l'installation, sous la supervision du Rapportführer Hageman, d'un grand sapin dans la cour d'appel d'Auschwitz :

Le Rapportführer cria « Los ! Los ! » et les détenus se mirent à travailler comme des fous. Leurs traits ne me parurent pas particulièrement sémite. Mais peut-être cette impression était-elle due à leur extrême maigreur. [...]

- Si je peux me permettre... une hypothèse, Herr Sturmbannführer...

- Ja ?

- Les détenus auraient peut-être préféré... une double ration de soupe, ce soir.

Je dis sèchement :

- Préféré à quoi ?

Hageman rougit et se mit à souffler. Je repris :

- Où trouverez-vous la double ration, pouvez-vous me le dire ?

- *Herr Sturmbannführer*, dit Hageman précipitamment, ce n'était pas une suggestion... Je me serais mal exprimé... En fait, je n'ai rien suggéré du tout... C'était une simple hypothèse... une hypothèse d'ordre psychologique, pour ainsi dire... Le sapin est sûrement un beau geste... même si les détenus ne l'apprécient pas...

Je dis avec impatience :

- Leur opinion ne m'intéresse pas. Nous avons fait ce qui est convenable, c'est l'essentiel. (MM 312-313)

La scène a de quoi choquer le lecteur : les détenus, dont la description physique par Lang témoigne d'un antisémitisme incontestable mêlé au dégoût, succombent presque sous ce sapin gigantesque que le commandant déclare faire ériger précisément pour eux. Lang, qui se montre extrêmement dur ici, n'est pourtant pas cynique. Il ignore tout simplement le caractère grotesque de son « geste » qu'il juge « convenable ». Pareillement, quand il décrira les conditions déplorables à Auschwitz-Birkenau après les convois successifs de prisonniers à partir de juillet 1942 – « les détenus s'entassaient dans des baraquements trop étroits, l'hygiène et la nourriture devenaient chaque jour plus déplorables, et les épidémies [...] se succédaient sans arrêt » (MM 332) –, il se montrera surtout déçu de voir « les camps, [qu'il avait], dans les débuts, organisés de façon exemplaire, devenir, de semaine en semaine, un indescriptible chaos » (MM 333).

■ *L'esthétisation de l'horreur : les fosses à Culmhof*

La description de scènes d'horreur aboutit parfois à une représentation esthétisée. C'est le cas dans l'extrait qui raconte la visite de travail au centre expérimental de Culmhof, où Lang fournit un compte rendu détaillé de la procédure d'incinération dans les fosses :

La fumée et les flammes sortaient d'une large fosse où des corps nus des deux sexes étaient entassés. Sous l'effet des flammes, les corps se tordaient et se détendaient avec de brusques sursauts, comme s'ils avaient été en vie. Un grésillement de friture crépitait continuellement dans l'air avec une force inouïe. Les flammes, hautes et noires, dégageaient par moments une lumière rouge claire, vive et irréaliste, comme un feu de Bengale. Sur le bord de la fosse, des monceaux de cadavres nus s'élevaient à intervalles réguliers, et les détenus du *Sonder* s'affairaient autour de ces monceaux. [...]

Le visage de Kellner était rougi par la lumière. Il tenait un mouchoir contre son nez.

[... Les corps nus] volaient de droite et de gauche sans arrêt, pirouettaient dans l'air comme des pantins, une lumière intense les éclairait brièvement par en dessous, ils retombaient, ils étaient comme escamotés par les flammes.

Un détenu s'approcha avec un seau, la corde se déroula, et le seau plongea de nouveau dans le liquide. Le grésillement était assourdissant.

[... Kellner] ouvrit son étui en or, me le tendit, le tendit à Setzler, et nous donna du feu. Puis il prit une cigarette, éteignit son briquet, le ralluma, et présenta sa cigarette à la flamme. (MM 294-297)

Kellner explique, avec un « sourire de triomphe » qui révèle sa fierté, la procédure efficace qui consiste à lancer les corps dans les fosses et à les arroser de leur propre graisse pour activer la combustion. L'ironie du tableau, avec le *Sturmabannführer* allumant insoucieusement sa cigarette à côté des fosses, n'échappe pas au lecteur. Lang, pour sa part, observe attentivement le spectacle qu'il associe à un « feu de Bengale » et dont il décrit de manière tout aussi poétique qu'impassible l'apparence (des flammes hautes et noires, une lumière rouge claire), le son (le grésillement de friture) et implicitement aussi l'odeur (Kellner garde son mouchoir contre le nez). Les corps, à peine visibles dans la mer de feu, « se tordaient et se détendaient avec de brusques sursauts », « volaient de droite et de gauche sans arrêt » et « pirouettaient dans l'air », amenant Lang à les assimiler, encore par la métaphore, tantôt à des corps vivants, tantôt à des pantins. Le narrateur évoque ensuite le travail des *Sonderkommando*, les commandos composés de prisonniers juifs principalement qui étaient forcés de participer au crime : ce sont eux qui jettent les corps sur les bûchers et les arrosent.²¹

Höss également commente dans son autobiographie le travail de cette unité spéciale, chargée non seulement de brûler les corps gazés mais aussi d'arranger les biens des détenus, de sortir les corps des chambres à gaz, de couper les cheveux et de récupérer les objets de valeur (les bijoux et les dents en or). Dans ces pages, qui constituent d'après Primo Levi « les plus répugnantes »²² du livre entier, Höss commente l'« empressement » et la « morne placidité » qu'il croit discerner chez les Juifs du *Sonderkommando* qui exécutent leurs tâches « comme s'il s'agissait de quelque chose de banal », allant jusqu'à les accuser de complicité (« comme s'ils faisaient eux-mêmes partie des tueurs », A 195-196). À l'obscénité de la description détaillée et esthétisée dans *La Mort est mon métier*, correspond chez Höss l'obscénité de l'accusation portée contre les *Sonderkommandos*. L'indécence et la fausseté flagrante de ces

²¹ Voir aussi : Art Spiegelman, *The Complete Maus* [1997], Penguin Books, 2003, p. 232. [Un problème technique nous a obligée à insérer cette vignette à la p. 170]

²² Primo Levi, *op. cit.*, p. 159.

remarques en dit long sur la personnalité du narrateur qui, en s'indignant de leur indifférence perçue, transfère sa propre culpabilité sur les Juifs.²³

Une différence importante persiste avec le récit de Lang. Malgré le caractère rhétorique du discours de Höss à ce sujet, force est de constater qu'il évalue *négativement* l'absence d'émotion chez les Juifs du *Sonderkommando* dans une tentative de les mettre en accusation. Lang, de son côté, reste inflexible devant les scènes violentes. Son impassabilité n'est en outre pas dictée par le crédo de la SS, n'est pas le résultat de tentatives acharnées et conscientes pour cacher son désarroi : simplement, Lang *ne sent rien*.

■ *L'antisémitisme : les « plaisanteries »*

La Mort est mon métier est ensuite parsemé de remarques dénigrantes, faites par des collègues mais reproduites sans commentaire par Lang, qui illustrent l'insensibilité totale des nazis à la souffrance des victimes. Ainsi, lorsqu'on prépare la construction des crématoires à Auschwitz, l'Obersturmführer Pick informe son commandant sur les questions posées par les architectes :

- Un petit ennui, *Herr Sturmbannführer*. Sur le plan, les quatre grands ascenseurs qui amènent les gens de la « Salle de douches » aboutissent à une grande salle – la salle des fours. Et cette salle, évidemment, ne comporte pas d'issue. Un des architectes s'en est étonné. Bien entendu, il ne sait pas que cette salle doit comporter des fours, et que c'est par là...

Pick eut un demi-sourire :

- ... que les gens sortiront. (MM 307)

Le demi-sourire ironique qui éclaire le visage de Pick apparaît aussi chez Kellner, qui dirige les expériences à Culmhof. Lors de sa visite au centre expérimental pour s'enquérir des méthodes d'incinération, Lang remarque l'odeur écœurante qui flotte sur le camp. Il ne sera pas long avant qu'il ne se rende compte qu'elle vient des corps brûlés :

Une fois dehors, Kellner plissa le nez, renifla légèrement, et me jeta un coup d'œil :

- Évidemment, dit-il avec un demi-sourire, ce n'est pas une cure d'air ici.

Il haussa les épaules et ajouta en français :

- Que voulez-vous ? (MM 291)

²³ Qu'on confronte les propos de Höss aux témoignages exceptionnels des *Sonderkommandos* édités par Philippe Mesnard et Carlo Saletti : Georges Bensoussan, Philippe Mesnard et Carlo Saletti (éd.), *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, 2005 ; Zalmen Gradowski, *Au cœur de l'enfer. Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz*, Philippe Mesnard et Carlo Saletti (éds), Paris, Kimé, 2001.

Le 18 juillet 1942, Himmler vient à Auschwitz pour inspecter le progrès des travaux qui sont à ce moment à un stade avancé. Lors du « tour guidé » dans les chambres à gaz baptisées « salles de douches », Lang explique au *Reichsführer* le leurre : l'installation des pommes de douches et de la tuyauterie ainsi que la distribution de savon à l'entrée servent à tromper les détenus qui se déshabillent en toute tranquillité avant d'entrer dans la salle. Après le gazage, les cadavres sont inspectés et nettoyés à l'eau :

Des détenus du *Sonderkommando*, chaussés de hautes bottes de caoutchouc, dirigeaient de puissants jets d'eau sur les grappes de cadavres. J'en expliquai la raison à Himmler. Derrière mon dos, un officier de sa suite chuchota d'une voix moqueuse : « Eh bien, on leur donne quand même une douche, après tout ! » Il y eut deux ou trois rires étouffés. Himmler ne tourna pas la tête, et son visage resta impassible. (MM 330)

Les remarques de Kellner, le *Standartenführer* cynique de Culmhof, prennent une allure manifestement antisémite. Installé à table avec Lang et sa femme dans leur villa, il explique à Elsie, non sans un petit rire, que les détenus dans son camp sont « de passage » (MM 335). Quand il reçoit du « vrai café » dans le salon, Kellner fait remarquer que les Höss vivent « comme des coqs en pâte à Auschwitz » et conclut que « la vie des camps a du bon » (MM 337). Il poursuit son discours sur la « laideur » d'Auschwitz à la grande exaspération de Lang :

- Voilà le gros inconvénient des camps : La laideur ! Je me faisais cette réflexion ce matin, Lang, quand vous me montriez l'action spéciale. Tous ces juifs...

Je dis vivement :

- Excusez-moi, *Herr Standartenführer*. Elsie, voudrais-tu aller chercher les liqueurs ?

Elsie me regarda d'un air étonné, se leva et passa dans la salle à manger. Kellner ne leva pas la tête. Il tournait toujours sa cuiller. Elsie laissa la porte vitrée à demi ouverte derrière elle.

[...]

- Et ces enfants... si maigres... avec leurs petits visages de singes... gros comme mon poing... Quelles anatomies ! Vraiment, ils étaient affreux... Et quand le gazage a commencé...

Je regardai Kellner et je regardai la porte, éperdu. La sueur soulait le long de mes flancs, je n'arrivais pas à parler. (MM 337-338)

Le désespoir de Lang n'est pas dicté par la pudeur ou l'indignation, ni même par la crainte que sa femme, inconsciente du véritable « métier » de son mari, soit choquée par la vérité : le commandant a plutôt peur de révéler à Elsie un « secret d'État » (MM 341).

La déshumanisation des victimes : l'Usine de la mort

Höss se montre extrêmement minutieux dans la description des procédures à Auschwitz, si bien que les éditeurs et préfaciers s'indignent de la « fierté déplacée » qui transparaît dans le style bureaucratique du commandant. En particulier l'extrait sur le gazage expérimental de 900 prisonniers russes, rédigé à la manière d'un rapport, illustre l'amoralité de l'auteur. L'auteur de *La Mort est mon métier* reproduit délibérément le style bureaucratique et la déshumanisation des détenus et insère un passage similaire dans lequel Lang teste le Cyclon B sur un groupe de détenus :

Je fis percer dans le mur des deux installations provisoires de Birkenau un trou du diamètre convenable, et je le munis d'une soupape extérieure. Des inaptes, au nombre de 200, ayant été rassemblés dans la salle, je fis déverser le contenu d'une boîte de « Cyclon B » par cette ouverture. Aussitôt, des hurlements s'élevèrent, et la porte et les murs résonnèrent de coups violents. Puis, les cris faiblirent, les coups se firent moins violents, et au bout de cinq minutes, un silence total régna. Je fis mettre leurs masques à gaz aux SS, et je donnai l'ordre d'ouvrir toutes les ouvertures pour établir un courant d'air. J'attendis encore quelques minutes et je pénétrai le premier dans la salle. La mort avait fait son œuvre. (MM 272)

L'on retrouve ici les étapes du processus de gazage telles qu'elles sont décrites également par Rudolf Höss : le rassemblement des détenus dans la salle, le déversement du gaz par un trou, les hurlements et les victimes qui se précipitent vers les portes. À l'instar de Höss, le personnage de Merle évoque les cris et l'assaut sur les portes sans considérer la souffrance des victimes. Quand le bruit cesse, Lang conclut que « la mort avait fait son œuvre », déclinant dès l'abord toute responsabilité de l'action menée.

Des différences significatives existent toutefois entre le résumé de Lang et celui de Höss. Au moment où il entre dans la chambre à gaz et voit la masse de cadavres, Rudolf Höss est « saisi d'un sentiment de malaise, un frissonnement » (*Mich befiel doch ein Unbehagen, so ein Erschauern*, A 189). Höss se reprend tout de suite pour décrire exactement les cadavres et expliquer l'effet biologique des gaz sur l'homme, mais il exprime néanmoins ses sentiments à la vue du tas de corps gazés.

Le récit de Lang, sur ce point encore, n'évoque pas les émotions du narrateur. Le rapport sur la procédure du gazage n'est pas, comme chez Höss, suivi de la description des corps et des symptômes de l'asphyxie, mais d'une longue réflexion sur l'économie que promet ce nouveau procédé :

Le résultat de l'expérience dépassait mon espoir : il avait suffi d'une boîte d'un kilo de *Cyclon B* pour liquider, en dix minutes, 200 inaptes. Le gain de temps était considérable [...]. Le procédé, enfin, était économique, puisque le kilo de *Giftgas* – comme je le vérifiai aussitôt – ne coûtait que 3 marks 50.

Je compris que je venais de trouver la solution du problème. [...]

En envisageant la construction d'une salle de dimensions aussi grandioses, je compris que je concevais, pour la première fois, des moyens à l'échelle de la tâche historique qui m'incombait. (MM 272-273)

Lang est complètement absorbé par la logique industrielle en calculant le gain de temps, la rentabilité et la productivité de cette procédure comparée à celle de Treblinka (où l'on utilise encore les gaz d'échappement de camions). D'un ton triomphal, le commandant note que le résultat de l'expérience « dépasse son espoir » et il se félicite pour avoir trouvé « la solution du problème », renvoyant ainsi à la « solution » définitive du « problème » juif. Reprenant encore les termes de Himmler, il estime maintenant disposer de moyens à l'échelle de « la tâche historique » qui lui a été assignée. On voit ici un Lang non seulement passionné et excité pour exécuter un « devoir » mais aussi ambitieux et fier de montrer sa capacité d'initiative et d'organisation remarquée déjà par Himmler. C'est ainsi que le protagoniste se perd dans les calculs, considérant les victimes comme des « inaptes ».

Il faut noter que Höss se dit pareillement rassuré par les résultats du gazage expérimental, non seulement parce que la découverte du *Cyclon B* et de la bonne méthode permettra de procéder enfin à l'extermination totale des Juifs, mais aussi parce qu'à l'avenir tous seront épargnés des « bains de sang » (*Blutbäder*) provoqués par les fusillades :

Mir graute immer vor den Erschießungen, wenn ich an die Massen, an die Frauen und Kinder dachte. Ich hatte schon genug von den Geiselexekutionen, von den Gruppen-Erschießungen, die vom RFSS oder RSHA befohlen. Nun war ich doch beruhigt, daß uns allen diese Blutbäder erspart bleiben sollten, daß auch die Opfer bis zum letzten Moment geschont werden konnten. (A 189-190)

[J'envisageais toujours avec horreur les fusillades, quand je pensais à ces masses, à ces femmes et ces enfants. J'en avais assez des exécutions d'otages, des exécutions de groupes, ordonnées par le RFSS ou le RSHA. Maintenant j'étais au moins rassuré que ces bains de sang seraient épargnés à nous tous, que les victimes aussi pourraient être ménagées jusqu'au dernier moment.]

Le commandant évoque le sort des « femmes et enfants » qui peuvent maintenant être « ménagés jusqu'au dernier moment ». Ce sont pourtant les bourreaux qui profiteront le plus des nouvelles méthodes aseptiques

car en évitant les face-à-face avec les victimes, leur santé mentale sera sauvegardée.

Les deux textes, fictionnel et autobiographique, sont également incongrus par la description détachée de la procédure de mise à mort et par le soulagement exprimé par le locuteur quand il constate que les résultats sont à la mesure de la « tâche » à accomplir. Höss raconte le sentiment d'horreur qu'il éprouve quand on ouvre les portes de la chambre à gaz, mais c'est clairement la *vue* des cadavres qui lui donne le frisson plutôt que l'idée de toute cette souffrance humaine. Quand il considère ensuite que le gazage est plus « propre » que les fusillades, il s'attarde encore sur la *méthode* et non sur l'essence de l'événement : la mort de milliers d'hommes, femmes et enfants sous son commandement.

Or c'est dans *La Mort est mon métier* que la logique industrielle et économique est poussée le plus loin : le roman regorge de passages aseptisés sur la mise en place de la machine exterminatrice, proposant un personnage qui pratique une déshumanisation totale de ses victimes réduites à des « unités », là où Höss parlait encore de « *Opfer* ».

De longues discussions et des visites de travail sont en effet relatées dans le livre, qui documente méticuleusement la recherche de la meilleure méthode pour tuer les détenus et faire disparaître leurs corps. En 1941, quand lui est notifié l'ordre d'extermination, Lang reçoit l'*Obersturmbannführer* Wulfslang à Auschwitz qui l'informe sur les détails :

- Pour les six premiers mois, vous devez prendre vos dispositions pour un chiffre global d'arrivages se montant environ à 500 000 unités. [...] Je le regardai, incrédule. Il sourit, et son visage redevint rond et riant.
- Je dis :
- Mais c'est tout bonnement impossible !
- Son sourire s'accentua. Il se leva et commença à enfiler ses gants. [...]
- Je voulais dire que c'était *techniquement* impossible. (MM 249-252)

Cet extrait également est marqué par un vocabulaire économique : Wulfslang parle de chiffres, d'« unités » et de « transports » pour désigner les victimes. Il attend du commandant d'Auschwitz un « rendement » élevé selon les ordres du *Reichsführer*. La réaction de Lang à cette annonce – « c'est tout bonnement impossible » – ne reflète en rien son indignation morale mais plutôt son souci d'être dans l'incapacité *technique* d'exécuter la tâche. Le problème technique, par conséquent, hantera le narrateur tout au long du livre. Son obsession se voit illustrée, entre autres, par les calculs pour déterminer le nombre de fours nécessaires à un « rendement global » de 8 000 « corps » ou « unités »

par 24 heures. De surcroît, et à l'instar de Rudolf Höss, Lang considère le procédé d'incinération conçu à Auschwitz comme moins « primitif » que les fosses de Culmhof et digne d'une « grande nation industrielle » (MM 298).

La rencontre avec l'*Obersturmführer* Schmolde à Treblinka est significative. Déçu par le faible rendement des camions à gaz, ce dernier précise la procédure à Lang :

- Mon rendement par vingt-quatre heures n'a jamais atteint 500 unités. Il secoua la tête.
- Bien entendu, le *Reichsführer* est fondé à trouver ce résultat médiocre. D'un autre côté, c'est un fait que je n'ai jamais pu obtenir de camions neufs. Il promena ses yeux vides autour de la pièce et reprit de sa voix apathique :
- Nous avons aussi des révoltes. Vous comprenez, ils savent ce qui les attend. (MM 266)

Les remarques du protagoniste sur les « yeux vides » et la « voix apathique » de l'*Obersturmführer* suggèrent un transfert psychologique inconscient mais assez transparent, comparable à celui qu'on a pu constater chez Höss s'interrogeant sur le comportement des *Sonderkommandos*. Elles renvoient en plus à l'observation d'Elsie sur les yeux de son mari : « Tu es si loin, Rudolf ! Quelquefois, quand tu es à table, et que tu regardes dans le vide avec tes yeux froids, j'ai l'impression que je ne compte pas du tout. » (MM 211) Max Aue, qui rencontre dans *Les Bienveillantes* le commandant d'Auschwitz pendant sa tournée d'inspection, remarque également ses « yeux étonnamment pâles et vagues », « comme s'il était en permanence sur le point de saisir quelque chose qui lui échappait tout juste »²⁴. Le vide dans les yeux du commandant doit refléter le vide de son âme : incapable d'empathie et obsédé uniquement de chiffres, Lang/Höss sacrifie tout et tout le monde pour le Devoir et la Patrie.

La vie de famille

Il est utile de s'attarder enfin sur la présence insistante de la famille dans *La Mort est mon métier*. Assurément, l'autobiographie authentique du commandant contient aussi des extraits qui évoquent le bonheur familial à Auschwitz et qui permettent au narrateur de se profiler comme père de famille : dans leur villa, les Höss vivent une vie « normale », indépendante de l'horreur du camp ; les détenus étaient pleins d'égards pour sa femme, raconte le commandant, leur jardin était un « paradis de

²⁴ Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 557.

fleurs » et « Vati » s'amusait à folâtrer dans l'eau avec les enfants. L'introduction de ces passages a été vivement critiquée par Primo Levi : comment, se demande-t-il, ces deux mondes peuvent-ils coexister sans problèmes majeurs ? Cette question est d'autant plus pressante si l'on prend en compte que la villa se situait à 100 mètres à peine de la petite chambre à gaz d'Auschwitz I.

La vie bourgeoise en famille est donc documentée dans *La Mort est mon métier*, où les passages familiaux prennent toutefois un aspect grotesque. Contrairement à Höss, qui mentionne sa femme et ses enfants au fond très rarement – même si ces quelques scènes sont complètement déplacées par rapport au contexte dans lequel elles apparaissent –, la famille de Lang se trouve au centre du récit. Elsie est même un personnage important que le commandant consulte souvent au début de sa carrière. À Auschwitz, Lang revient sur le bonheur de sa famille dans la belle villa qu'il leur a fait construire et dont Elsie apprécie particulièrement les installations modernes de chauffage central. Le narrateur décrit en détail le jardin et la maison, orientée de manière significative vers le village et non vers le camp, tout en insistant sur les tracas domestiques qu'implique tout ménage « normal ».

Les scènes de bonheur familial sont particulièrement nombreuses : ainsi, à Noël 1941, le benjamin Franz, âgé de 4 ans alors, est émerveillé par « sa première neige » :

Dès qu'il eut fini de manger, Franz me prit par la main pour me montrer le beau sapin du salon. Elsie éteignit le lustre, brancha un fil, et des petites étoiles s'allumèrent dans l'arbre. Les enfants regardèrent un bon moment. Puis Franz se souvint de la neige, et demanda à la voir. Je jetai un coup d'œil à Elsie, et elle dit d'un air ému :
Sa première neige, Rudolf..
J'allumai l'ampoule de la terrasse et j'ouvris les volets de la porte-fenêtre. Les flocons étaient blancs et brillants autour de la lampe.
Après cela, Franz voulut voir les préparatifs de la réception, et je les fis tous entrer un instant dans la cuisine. La grande table était tout entière couverte d'un amoncellement de sandwiches, de pâtisseries et de crèmes.
On leur donna à chacun un gâteau, et ils montèrent se coucher. Il était convenu qu'on les réveillerait à minuit pour avoir une part de crème et de chanter « *O Tannenbaum* » avec les grandes personnes. (MM 316)

Il sera clair que les calamités de guerre n'ont aucun impact sur la fête de Noël, qui se déroule tout à fait normalement chez les Höss : Elsie a préparé un buffet pour les officiers et les enfants chanteront *O Tannenbaum* autour du sapin illuminé. Le tableau baigne dans un sentimentalisme auquel contribuent les flocons de neige scintillant féériquement

dans la nuit et l'émotion de Elsie quand elle pense à la « première neige » du petit Franz.

À certains moments, l'inclusion de la famille dans le récit frôle le voyeurisme et révèle au lecteur la nature de la relation entre le commandant et sa femme. On voit ainsi Elsie, parfumée et habillée de « la plus jolie de ses deux robes de chambre », se plaindre des absences de son mari. Elle se fait toutefois rabrouer par Lang qui lui rappelle durement qu'il n'est pas « sensuel » (MM 276, 279).

Les tableaux de famille foisonnent dans le roman et sont constamment mêlés au sinistre univers concentrationnaire. Le Höss historique, lui, prétend éprouver beaucoup de difficulté à vivre dans deux mondes qu'il essaie désespérément – et physiquement – de garder séparés : trop impressionné par les événements au camp, il décide souvent de ne pas rentrer à la maison mais de passer la nuit dans l'écurie. Chez Lang, la séparation entre ces deux mondes est plus « naturelle ». Il ne voit « aucun rapport » (MM 369) et fait alterner sans problèmes des scènes familiales et des expériences techniques dans le camp. Ainsi, comme si ce n'était rien, le compte rendu d'un thé musical s'insère entre une discussion sur les charniers et une visite à Culmhof où seront exposées les méthodes d'incinération.

Conclusion : un monstre qui s'ignore

La première personne dans *La Mort est mon métier* est clairement un lieu de tension où se rencontrent auteur et narrateur-personnage, fiction et Histoire, dans un rapport changeant à travers le récit. Dans la dernière partie du livre, qui est « œuvre d'historien » (MM II), l'auteur rapproche constamment Höss et Lang, situant le roman non seulement contre un fond historique mais faisant appel au lecteur pour déchiffrer le texte. L'ironie dramatique, en particulier, ne découle pas d'un surplus d'information mis à la disposition du lecteur par un narrateur omniscient et ignoré par le protagoniste : c'est le lecteur qui doit puiser dans son savoir encyclopédique pour repérer les doubles sens, les non-dits et les références implicites. Le stéréotype du nazi obéissant ainsi que les lacunes sur les marches de la mort et l'horreur de Dachau, perceptibles seulement si le lecteur discerne le décalage entre le récit de Lang et la réalité, aident encore à ancrer le roman dans l'Histoire. À condition de procéder à une telle lecture « active »²⁵, l'on s'indignera de la légèreté

²⁵ Luc Rassin suggère que le texte de Merle impose une « hygiène de lecture » pour repérer les instants où le narrateur parle contre lui-même (Luc Rassin, « Lire contre », in *Idem* (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et Cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 9-10). Trois personnages dans le livre guident le lecteur dans cette entreprise et formulent un

avec laquelle Lang exécute sa tâche : rigoureux dans la méthode et le calcul, le narrateur ne considère jamais les conséquences éthiques du projet global. Plus que dans l'autobiographie de Höss, le commandant d'Auschwitz apparaît ici comme un homme obéissant, rigide et intransigeant qui construit son propre univers familial et national au détriment des victimes qu'il ne prend pas en considération.

De toute évidence, le discours du nazi fonctionne différemment chez Merle et chez Höss. Le paratexte des mémoires authentiques présente un contre-discours qui rend suspects les arguments du narrateur et indique clairement les mensonges pour mettre en évidence l'échec du projet argumentatif original. Robert Merle, pour sa part, propose un texte qui sape le discours du bourreau de l'intérieur. L'auteur rappelle en effet que, lors des face-à-face avec le psychologue Gilbert, Höss a eu peu d'occasions de dissimuler des faits ou de développer des stratégies rhétoriques pour embellir son image. C'est ainsi qu'est né le projet d'un livre qui supprime précisément tout effet d'*écriture* dans le discours criminel en élaborant une scénographie autobiographique où la parole nazie *se discrédite*. *La Mort est mon métier* se présente comme un ouvrage voyeuriste, où le protagoniste ne se sait pas observé et analysé : il est « pris sur le fait », en plein déroulement des événements, sans qu'il ait la possibilité de s'expliquer. L'auteur exploite pleinement les possibilités d'une double interaction selon laquelle il régit dans les coulisses la mise en scène de la voix narrative et court-circuite le protagoniste en interdisant l'argumentation au niveau de la narration. C'est ainsi que le récit doit exposer la « vraie » personnalité de Rudolf Lang : celle d'un « petite cadre » « consciencieux sans conscience » (MM III), tout à fait indifférent à la souffrance des détenus et uniquement occupé de l'efficacité de « l'installation » à Auschwitz. Il n'y a aucune place pour la compassion, le doute ou l'analyse critique. En simulant une voix narrative nazie qui ne raconte pas le drame d'un homme impliqué dans une horrique entreprise criminelle mais relate par contre « une

contre-discours explicite qui indique les failles dans le raisonnement et l'attitude de Lang. Le premier est l'*Obersturmführer* Setzler, qui participe à la mise en place de la machine exterminatrice à Auschwitz mais demande à deux reprises à être transféré vers une unité du front. Il finit par se suicider, ne supportant plus « cette abominable odeur de chair brûlée » et les cris des détenus pendant le gazage (MM 303-304). Le deuxième personnage est Elsie : horrifiée quand elle apprend la véritable destination du camp, elle pose intuitivement toutes les questions que Lang ne s'est pas posées. L'esprit littéralement « vide », le narrateur ne comprend même pas le sens de ces questions, qu'il juge injurieuses et en plus inutiles (MM 343). La troisième instance à défier ouvertement le comportement du commandant est le procureur et le public du tribunal polonais. Le magistrat « laisse tomber les bras » quand le commandant invoque le *Führer-Befehl* et l'on entend des murmures dans la salle qui trahissent l'indignation du public (MM 367, 369).

existence ordinaire »²⁶, Merle fait de son protagoniste un *monstre* qui s'ignore.

Le parcours de Rudolf Lang

Le récit de Lang à Auschwitz est profondément enraciné dans la réalité historique, tant au niveau des faits, puisés dans les documents de Nuremberg, qu'au niveau de la narration qui repose sur l'ironie, le double sens et le non-dit. En plus de mettre en scène Rudolf Höss/Lang dans le camp, Merle s'engage à *expliquer* la psyché de son personnage. À ce projet est alors consacrée la première partie du livre qui recouvre les années 1913 jusqu'à 1934, le moment de l'entrée dans la SS. Il est significatif que cette période soit étalée sur près des deux tiers des pages, tandis que dans les mémoires de Höss, elle concerne à peine un quart du volume. Le projet de comprendre le nazi passe par la psychologie et par l'Histoire : Merle situe les germes de sa personnalité dérangeante dans la jeunesse et place le parcours individuel de Lang dans l'univers allemand de l'entre-deux-guerres.

L'Allemagne de l'entre-deux-guerres : l'explication sociohistorique

De retour en Allemagne après les combats de la Grande Guerre et son engagement dans les Corps francs, Lang enchaîne les petits jobs temporaires : il est successivement terrassier, manœuvre dans une usine, garçon-livreur et crieur de journaux pour ensuite rejoindre « la grande masse des chômeurs allemands » (MM 147). En 1922, il est sans domicile et sans argent, vêtu d'un manteau loqueteux qui appartenait à son oncle Franz, et obligé d'apprendre à avoir faim. Fortement déçu et fatigué, Lang considère sérieusement le suicide mais doit réviser son point de vue après l'intervention de son ami Siebert. Il s'inscrit alors au Parti national-socialiste et s'engage le soir au sein de la *Sturmabteilung*, la Section d'assaut de la SA réunissant d'anciens combattants mécontents. Et c'est alors que « [sa] vraie vie commençait » (MM 173).

Le 11 janvier 1923 constitue selon le narrateur une date décisive pour le Parti : l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises et belges suscite une vague de résistance parmi la population, l'indignation en Allemagne flambant « comme une torche » (MM 174). Le parti nazi, il faudra le souligner, participait activement dans ce mouvement de résistance et versait volontairement de l'huile sur le feu afin d'ébranler la République de Weimar. Il n'est pas étonnant que le mécontentement

²⁶ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 180.

sur le « Diktat de Versailles » (MM 138), puis l'invasion de la France, apporte de l'eau au moulin nazi : « les adhésions au Parti se multiplient », affirme Lang, qui rajoute que « la catastrophe financière qui s'abattit ensuite sur notre malheureux pays ne fit qu'accélérer encore l'essor prodigieux du Mouvement » (MM 174).

Le récit de Rudolf Lang s'insère ainsi non seulement dans l'histoire de l'Allemagne, mais cadre en même temps le complexe d'infériorité et le désarroi du protagoniste dans une problématique internationale : celle du Traité de Versailles considéré comme une injustice. Jusqu'ici, le trajet de Lang n'a rien d'original et peut même être considéré comme exemplaire : « des centaines, de milliers » de gens ont effectivement cherché leur salut dans le Parti d'Adolf Hitler dans les années vingt et trente. Les conditions sociohistoriques du succès nazi ne nous font pourtant pas comprendre le rôle de Rudolf Höss/Lang à Auschwitz et son zèle à exécuter le programme d'extermination. La clé, selon Merle, est à chercher dans l'enfance du protagoniste.

L'enfance de Rudolf : l'explication psychologisante

Rudolf Lang, comme son modèle Rudolf Höss, grandit dans une famille religieuse, menée à la baguette par un père strict et pieux qui fait marcher son fils au pas. La relation avec le père sera approfondie dans *La Mort est mon métier* et mise en rapport avec l'attitude du protagoniste à Auschwitz. Ainsi le respect de l'autorité qu'on remarque chez le commandant, et qui se trouve accentué par l'auteur à l'aide du dialogue et de la répétition des ordres, lui est inculqué à un très jeune âge : le garçon comprend que le Père ne supporte pas la contradiction et se contente alors de répondre aux questions précises sans jamais prendre la parole à sa propre initiative. Qui plus est, il ne lui est pas permis de vivre sa propre vie, son père le forçant à devenir prêtre de sorte qu'il puisse racheter pour lui-même un vieux péché. Le garçon, pourtant, rêve d'une vie militaire et étudie régulièrement le portrait des hommes dans sa famille, tous officiers (MM 11).

L'influence du père, dont la volonté reste « sacrée » même après la mort (MM 113), se fait sentir dans les choix et le comportement du jeune Rudolf. Ainsi cherche-t-il partout des figures paternelles : d'abord dans le *Rittmeister* Günther qui lui apparaît comme un homme exceptionnellement beau (MM 67), un « héros » même (MM 99), puis le docteur Vogel, son tuteur au visage beau et à la « belle voix grave » (MM 114) dont il refuse pourtant toute aide. Schrader, un ancien du régiment Günther, logera Lang chez lui et lui trouvera un emploi, l'entourant de soins paternels. Sur les conseils de Günther, Lang échange le catholicisme

contre le nazisme une fois pour toutes : « *Meine Kirche heißt Deutschland !* » répète-t-il après son idole (MM 69).

À l'usine d'armoires où il travaille avec Schrader, le comportement asocial du protagoniste, qui exécute sa tâche de manière excessivement méticuleuse comme le lui a appris son père, cause de graves ennuis pour ses collègues. Quand il s'obstine à « faire son devoir » et refuse de ralentir le rythme pour se montrer solidaire avec le vieux Karl, incapable de le suivre, Schrader lui fait la leçon :

- Ton devoir ! cria Schrader en se levant brusquement, et les pans de sa chemise volèrent autour de lui, tu veux savoir à quoi il aboutit, ton devoir ! À faire cinq armoires de plus par jour pour que le père Säckle ait un peu plus d'argent dans ses poches, qui sont déjà pleines à craquer ! [...] Ton sacré devoir, je vais te dire à quoi il rime, Rudolf ! C'est le vieux Karl sur le pavé, et des marks pour le père Säckle !

J'attendis qu'il se calmât un peu et je dis :

- Je n'ai pas à entrer dans ces considérations. Pour moi, la question est claire. On me confie une tâche, et mon devoir est de la faire bien, et à fond. (MM 127)

Au front de l'Irak lors de la Première Guerre mondiale, l'intransigeance du protagoniste avait déjà coûté la vie à un autre soldat, Schmitz, qui voulait fuir une situation dangereuse sans l'ordre de son supérieur. L'extrait ci-dessous montre encore l'inflexibilité de Lang, qui n'arrive pas à placer sa tâche précise dans un cadre plus large pour en évaluer l'importance et les conséquences. Son interprétation rigide du devoir, sa précision et son obéissance aveugle, sont pourtant exactement les « qualités » qui le rendent selon Himmler apte au poste de commandant d'Auschwitz.

L'insensibilité qu'affiche le protagoniste face aux souffrances des détenus dans le camp est précédée d'autres scènes qui révèlent chez lui une absence totale d'empathie. À la mort de son père, qui ne lui a jamais porté d'affection, il est content de constater que « la routine de la maison resta inchangée » (MM 52) ; on le voit tout aussi impassible à l'annonce de la mort de sa mère, de celle du *Rittmeister* Günther (« je fus étonné que sa mort ne me fit pas plus d'effet », MM 99) et de Schrader (« je ne souffrais pas beaucoup de ne plus l'avoir à mes côtés », MM 140).

L'on remarque encore les bouffées de violence qui émaillent le récit de sa jeunesse et qui doivent présager l'horreur qui marquera la période à Auschwitz. En effet, à ses douze ou treize ans, en route pour l'école, Rudolf fantasme sur la vie de soldat :

Tout en courant, je brandis le fusil que j'avais pris au soldat blessé dans le palais du gouverneur et je me mis à tirer sur le diable. Mon premier coup

partit, et lui emporta tout le côté gauche du visage. La moitié de sa cervelle éclaboussa la porte des cabinets, son œil gauche pendit, arraché, tandis qu'il me regardait, de son œil droit, avec terreur, et que sa langue, dans sa bouche déchiquetée et sanglante, bougeait encore. Je tirai un second coup, et ce fut au côté droit d'être emporté tandis que l'autre se reconstituait instantanément, et que l'œil gauche me regardait, à son tour, avec une expression immonde de terreur et de supplication. (MM 25)

La scène qu'imagine le jeune Rudolf est particulièrement explosive et sera doublée, vingt ans plus tard, d'un épisode violent au sein du *Bund* des Artamans. Présenté par Höss comme un mouvement de « garçons et de filles conscients de leur *Volk* » décidés à mener une vie « saine, laborieuse et naturelle » sur les terres de leurs ancêtres (A 76-77), le récit de Lang montre un aspect moins romantique : les membres se comportent en effet en miliciens et recourent à la violence pour imposer leur autorité. Ainsi relate-t-il un « accident stupide » en avril 1932, lors duquel les jeunes sous son commandement, armés de gourdins, assaillent un homme qui avait provoqué le *Bund* du village voisin, et lui fracassent le crâne (MM 218). L'on ne saurait oublier que, loin d'être une organisation paisible et bucolique, les Artamans remplissaient un rôle politique, colonisant l'Est pour élargir l'« espace vital » allemand et agissant en paysans-soldats contre la population slave dans la région.

Évaluation du projet heuristique

« Tout devient possible dans une société dont les actes ne sont plus contrôlés par l'opinion populaire » (MM II-III), soutient Merle, anticipant Hannah Arendt qui doit constater dans *Le système totalitaire*²⁷ la possibilité de l'impossible. Aborder le sujet du génocide en étudiant ses conditions de possibilité, voilà l'enjeu de *La Mort est mon métier* selon l'auteur. Le roman tire profit de son statut hybride, à cheval entre fiction et Histoire, pour procéder à une reconstruction littéraire du vécu d'un de ces « hommes de devoir » du Reich, puis à l'analyse de sa psychologie.

La stratégie de Merle s'avère toutefois problématique à plusieurs niveaux. Si l'on part des présupposés du texte, force est de constater que celui-ci n'accomplit pas tout à fait le projet heuristique qu'il s'est pourtant fixé. Il n'est pas sûr qu'avec Rudolf Höss, psychorigide, ignorant et impassible, Merle ait mis en scène un homme « exemplaire » dont il existe « des centaines, des milliers » en Allemagne dans les années quarante. Le cadre sociohistorique dans lequel il place le récit permet

²⁷ Hannah Arendt, *Le Système totalitaire* [1972], traduit de l'anglais par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Points Seuil, 1990, p. 100.

encore de révéler l'atmosphère du pays dans les années qui précèdent la guerre, et de rendre intelligible le succès du parti hitlérien. C'est en vue de souligner le caractère exemplaire de la vie du protagoniste que Théodor Kotulla, portant le livre à l'écran en 1977, opte encore pour le titre *Aus einem deutschen Leben*. Mais l'homme intransigeant et asocial proposé par Merle, qui compte ses pas pour se tranquilliser et paraît si peu adapté à la société, ne cesse de provoquer l'indignation de ses amis (Schrader), collègues (Karl) et compagnons d'armes (Schmitz) : « quelquefois je me demande si tu n'es pas fou », lui confie Schrader (MM 128).

Qui plus est, l'auteur gomme la marge de manœuvre pour son personnage, le présentant comme quelqu'un dont les choix et le comportement sont entièrement déterminés par son enfance (la soumission à l'autorité et le respect du devoir lui étant inculqués par son père) et par le contexte historique dans lequel il vit (après des années de chômage et de pauvreté, il adhère au Parti faute d'autre perspective). Puisqu'il supprime ainsi le moment du libre choix et ramène le comportement du protagoniste à une jeunesse problématique, Merle réduit également la part de responsabilité individuelle du protagoniste. Peut-on prétendre, dans ces circonstances, que la vie de Lang permet de comprendre la participation de milliers d'hommes au crime d'État ?

Le caractère peu « exemplaire » de Rudolf Lang et la perspective déterministe constituent les points aveugles du texte qui l'empêchent de s'investir sérieusement dans sa tâche heuristique. Notre analyse nous conduit en outre à mettre en cause la définition même de cette tâche : Merle veut comprendre la psyché du bourreau – sa vraie personnalité dénuée de toute argumentation – pour ensuite avancer une explication, établissant ainsi un rapport causal direct entre la jeunesse de Lang et les crimes qu'il commet en adulte. Il nous semble que l'auteur tombe ainsi dans le piège que Claude Lanzmann a appelé « l'obscénité de comprendre ». « *What are we supposed to do with Hitler's childhood ?* » se demande Lanzmann lors d'une discussion avec Shoshana Felman et Dori Laub en 1990, avant de préciser qu'il existe selon lui un décalage insurmontable, une *abyss*, entre les conditions historiques ou personnelles, nécessaires mais non suffisantes, d'une part et le gazage de plusieurs millions d'hommes, femmes et enfants de l'autre.²⁸ Il insiste sur le « *gap* » entre la scène originaire – l'enfance du nazi, ses éventuels problèmes avec sa mère ou son père posés en des termes psychanalytiques – et le massacre de masse.

²⁸ Claude Lanzmann, « The Obscenity of Understanding : An Evening with Claude Lanzmann », in Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995, p. 206.

Alors que Lanzmann parle de l'obscénité absolue de toute démarche qui vise à comprendre²⁹, nous remarquons que cette obscénité réside avant tout dans le lien de continuité qu'on essaie de créer entre deux moments dans la vie du nazi. La formule de Lanzmann ne saurait en effet nous empêcher de penser la possibilité de la Shoah et de nous confronter à la parole du bourreau – Lanzmann se voit d'ailleurs obligé de nuancer ses propos au cours de la discussion en 1990 – mais met en garde contre une explication cohérente et totale du crime monstrueux. C'est pourtant ce que Merle nous promet quand il établit un continuum entre l'enfance de Rudolf Lang et ses activités à Auschwitz, et invoque la littérature pour assurer ce lien.

²⁹ Claude Lanzmann, « *Hier ist kein Warum* », in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 279.

LES BIENVEILLANTES

Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé.¹

Max Aue parle

S'adressant directement à ses lecteurs, Maximilien Aue, ancien SS pendant la Seconde Guerre mondiale, nous invite à lire ses confidences. Car, indique-t-il dans la préface, il va nous « raconter comment ça s'est passé ». « Ça » recouvre ici à la fois la Shoah par balles à l'arrière du front de l'Est, où Aue a marché dans le sillage des *Einsatzgruppen*, mais aussi la bataille de Stalingrad, la mise en place et les activités des camps de concentration en Pologne et encore les derniers jours, apocalyptiques, du Reich. Max Aue y a participé en sa qualité de *Obersturmführer*, puis de *Obersturmbannführer*, tenant un rôle d'importance et lourd de responsabilité. Longtemps après la guerre, installé confortablement dans la province où il dirige une usine de dentelle, l'ancien nazi décide de consigner ses souvenirs.

Le succès éditorial, institutionnel et académique des *Bienveillantes* a certes été extraordinaire. Couronné du Prix de l'Académie française et du Goncourt et faisant l'objet d'un débat fructueux au sein des universités², le roman de Littell n'a en outre pas manqué de lecteurs. Cela n'empêche que le texte « dérange ». Ainsi la parution du livre a-t-elle provoqué dans la presse française des réactions virulentes qui révèlent non seulement la réelle complexité éthique du roman, mais aussi l'existence, chez certains critiques, d'une idée très prononcée sur ce que la littérature peut et ne peut pas faire.

Ni la perspective du nazi ni le choix pour la fiction dans ce cadre ne décident pourtant de la nouveauté du roman. *Les Bienveillantes* se place

¹ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11 ; désormais BV.

² Le 24 avril 2007, l'ENS organise une table ronde autour du livre animée par Jean-Charles Darmon, et suivie d'une conférence-débat avec Jonathan Littell, Julia Kristeva et Rony Brauman. Les 21-23 juin 2009, l'Université hébraïque de Jérusalem réunit plusieurs chercheurs autour du thème de l'écriture du passé. Les actes du colloque sont publiés dans Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones* (Amsterdam/New York, Rodopi, 2012). Le roman fait aussi l'objet d'une journée d'études à l'Université d'Anvers, le 17 décembre 2009 : « The Representation of the Holocaust under Question : Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* ». Murielle Lucie Clément publie un recueil d'articles sur le roman (*Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010), tandis que Luc Rasson élargit le sujet pour parler de *Paroles de salauds. Max Aue et Cie* (Amsterdam/New York, Rodopi, 2013).

dans une tradition littéraire qui combine la narration du bourreau (ou la focalisation interne) à la mise en scène romanesque ou même magique.³ Le projet de Robert Merle également s'apparente sur plusieurs points à celui de Littell : par le truchement d'une scénographie autobiographique, l'auteur construit le discours fictif d'un bourreau nazi qui raconte ses expériences dans les camps. Cependant, avec l'histoire de Max Aue, Littell semble excéder ce cadre et franchir une limite importante. Nous nous proposons de chercher cette limite même, en interrogeant ces deux aspects essentiels du roman : celui de la narration du bourreau et celui du rapport entre littérature et Histoire.

En effet, qu'est-ce qu'un personnage non consensuel tel Max Aue permet de voir et de penser ? Et quel est le rapport éthique qui lie l'ouvrage fictionnel à la réalité historique dont il s'inspire lourdement ? Nous abordons la problématique par une analyse du projet testimonial qui étaye le roman et s'établit par le biais d'une série de références et de *topoi* disséminés sur le texte entier mais introduits dans la Toccata. L'incipit du roman est ainsi conçu pour « se dégourdir les doigts » et « tester les différents thèmes en faisant en quelque sorte des gammes avant de se lancer dans la pièce »⁴. Cinq *topoi* liés au témoignage – la présence, la mémoire, la distance, l'observation et le langage – sont avancés pour installer Aue comme témoin mais sont curieusement mis à mal par le texte même, érodé ou au contraire exagéré. L'idée des *Bienveillantes* n'est dès lors pas de réellement installer un témoin autorisé et crédible, mais de construire la narration sur un *modèle* littéraire dont le roman met précisément en question les pouvoirs et les limites, interrogeant les relations entre écriture et passé, littérature et réalité historique.

³ Jean-Paul Sartre avec *L'Enfance d'un chef* (1939), Jorge Luis Borges avec *Deutsches Requiem* (1946), Michel Tournier avec *Le Roi des Aulnes* (1970), Edgar Hilsenrath avec *Le Nazi et le barbier* (1971), Michel Rachline avec *Le Bonheur nazi* (1972). L'on retient aussi *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick (1962), *The Iron Dream* de Norman Spinrad (1972), *Siegfried* de Harry Mulisch (2001), *La Part de l'autre* d'Éric-Emmanuel Schmitt (2001), *Un château en forêt* de Norman Mailer (original publié en 2007) et *La Marque du Père* de Michel Séonnet (2007). Voir Albert Mingelgrün, « La figure du bourreau nazi au tournant du XXI^e siècle. Quelques variations littéraires », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 102, p. 17-27. Le lecteur retrouve les références complètes dans la bibliographie.

⁴ Jonathan Littell et Richard Millet, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 9.

La présence sur les lieux

Et le vide de cette steppe sans fin avait bien de quoi effrayer. (BV 216)

Je Suis Partout

C'est d'abord grâce à sa présence à plusieurs événements-clés de la Shoah que le narrateur peut se profiler comme témoin. Aue parcourt le front de l'Est pour surveiller les « actions » des *Einsatzgruppen* suivant l'extension du *Lebensraum* allemand. Le livre ouvre ainsi avec la découverte, par la Wehrmacht, de monceaux de cadavres dans la cour de la forteresse de Lutsk : des prisonniers polonais et ukrainiens fusillés par les Russes du NKVD lors de leur retraite. Un mouchoir appuyé contre le nez pour ne pas sentir l'odeur des corps, Aue se retient de vomir et se fraie un chemin à travers les piles de morts. Il assiste ensuite à plusieurs exécutions de masse qui se déroulent dans un chaos total, et dont l'amateurisme initial entraîne des souffrances atroces. Après son séjour en Ukraine, voyageant de Lutsk par Lemberg, Jitomir et Kiev à Kharkov, il intercale une période de repos en Crimée avant d'être affecté au Caucase pour étudier la question des *Bergjuden*. Un conflit avec ses collègues lui vaut toutefois un transfert à Stalingrad en décembre 1942, à un moment où la ville est déjà perdue et les troupes allemandes tombent comme des mouches à cause du froid et des problèmes de ravitaillement. « [On] aurait mieux fait de me placer d'office devant un peloton », estime le narrateur (BV 315). Aue survit à peine à cet enfer qu'il qualifie d'« agonie collective » (BV 378) et se retire en Poméranie pour se remettre d'une blessure.

Il reprend ensuite ses fonctions au sein du RSHA de Himmler à Berlin où il doit garantir le « déploiement maximal de la main-d'œuvre » (503) que constituent les prisonniers juifs dans les camps de concentration. Inconscient des intrigues politiques qui se jouent dans les coulisses, Aue s'engage naïvement à améliorer les conditions de vie des détenus. Des discussions avec Höss et Mengele alternent avec des visites à Lublin, Sobibor, Kulmhof, Neuengamme, Buchenwald, Saschenhausen, Auschwitz et d'autres camps encore. Aue parle avec le gouverneur général Hans Frank de son *Menschengarten* à Cracovie ; il suit le discours du *Reichsführer* le 4 octobre à Posen où Himmler évoque ouvertement la destruction des Juifs « avec des mots simples et brutaux » (BV 612) ; il rencontre Heydrich lors d'un thé musical ; et Albert Speer l'invite à une partie de chasse. Il se mêle en outre aux négociations entre Eichmann et la Hongrie sur l'évacuation des Juifs dans l'été de 1944 et discipline les

« marches de la mort ». On le retrouve à Berlin à la fin de la guerre, dans le *Bunker* sous-terrain de Hitler.

Suivant ce parcours impressionnant, Aue se rend sur les lieux principaux où se déroule la Shoah (par balles et par les gaz) tout en assistant aux grands tournants de la guerre : Stalingrad, puis Berlin sous les bombardements de la RAF. La structure panoptique du roman contribue à établir Aue comme un « personnage descripteur »⁵ dont le déplacement géographique fait avancer le récit. Si la certification du récit testimonial, comme le rappelle Dulong, s'appuie sur l'attestation biographique du narrateur qui « y était », on peut dire que Aue est témoin. Effectivement, Aue « y était » ; qui plus est, il est *partout*, comme l'indique aussi le nom de la revue antisémite dont il fréquente les bureaux à Paris – *Je Suis Partout*.

Malgré le fait que l'omniprésence du protagoniste, courant d'un lieu à l'autre, éveille le soupçon des critiques concernant sa vraisemblance, le trajet géographique de Aue constitue l'une des forces d'attraction majeures du roman d'après Peter Tame. Tame relie les espaces réels aux espaces imaginaires afin de démontrer que le cadre géographique du récit dépasse le niveau du simple « décor » : les isotopies sont mises en rapport avec les rêves du personnage (onirotopie), son univers mental (psychotopie) ou ses fantasmes sur la mort (thanatopie).⁶ Avec l'analyse de la fonction des lieux dans *Les Bienveillantes*, Tame touche un sujet à peine abordé.

Nous nous attarderons également sur la spatialité du récit, sans pour autant la lier directement à la psychologie du protagoniste. Ainsi l'influence de la géographie sur le fonctionnement de la SS nous semble cruciale, tout comme les excursions touristiques dans les régions occupées lors desquelles le protagoniste adopte le statut moralement ambigu de flâneur. C'est finalement le lien étroit et réciproque entre lieu et récit, lieu et *Histoire*, que nous révélerons : le changement de décor annonce en général un tournant dans le récit de Aue et dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, tandis que certains lieux acquièrent un nouveau sens, plus sinistre, à cause des événements.

⁵ Florence Mercier-Leca, « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque. Une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 50.

⁶ Peter Tame, « Lieux réels et lieux imaginaires dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément (dir.), *op. cit.*, p. 214.

L'impact de la géographie sur le travail de la SS

L'aménagement du territoire à l'Est que les *Einsatzgruppen* occupent après le passage de la *Wehrmacht* a une influence non négligeable sur le travail de la SS. Entre Lutsk et Jitomir, l'*Einsatzgruppe* C se perd d'abord dans la steppe ukrainienne, leurs cartes se révélant « entièrement inadéquates : les routes signalées n'existaient pas ou disparaissaient ; au contraire, là où se trouvait indiquée une steppe vide, nous patrouilles découvraient des kolkhozes et de vastes champs de coton, de melons, de betteraves » (BV 80). Le terrain, combiné parfois à un temps exceptionnel, gêne l'avancée des troupes à Kharkov, où l'on met une journée entière à parcourir une distance d'à peine vingt kilomètres à cause du gel et de la boue. À Rostov, la situation n'est pas meilleure : les routes sont transformées en mers de sable qui engloutissent les chars. Les rues de Stalingrad paraissent tout aussi traîtreuses, obligeant Aue à sortir de la voiture enlisée dans les congères pour la dégager.

La géographie ukrainienne complique également la préparation des massacres. Les premières *Aktions* auxquelles Aue assiste souffrent de la maladresse des tireurs et de l'amateurisme organisationnel. Près de Jitomir, dans un grand bois, les Juifs forcés de creuser leurs propres tranchées tombent sur une fosse commune, sans doute du NKVD.⁷ Quand ils continuent à exhumer des cadavres, le jeune *Untersturmführer* Nagel, qui commande l'action, décide de descendre vers une partie plus basse pour chercher une clairière. Aue retrouve les troupes près de la rivière, les Juifs en train de creuser avec de l'eau jusqu'aux genoux après avoir touché un aquifère – « Ce n'est pas une fosse, c'est une piscine », fait-il alors remarquer. Quelques minutes plus tard, il voit flotter les cadavres dans l'eau boueuse, « les uns sur le ventre, d'autres sur le dos avec leurs nez et leurs barbes hors de l'eau ; le sang s'étalait à partir de leurs têtes sur la surface » (BV 86). Le comble de la désorganisation est la descente des Ukrainiens dans les fosses pour achever les victimes qui n'ont pas été tuées sous les balles mal tirées. « Tout le monde criait maintenant », raconte Aue, observant tranquillement un Askari qui saute dans la fosse, glisse et s'affale au milieu des agonisants, couvert de boue et de sang.

Les procédures sont ensuite raffinées, tandis que l'expérience aide à éliminer les maladresses. Arrivé à Kiev, Aue assiste à l'organisation méthodique d'une grande *Aktion* connue aujourd'hui sous le nom de Babi Yar. Les Allemands s'efforcent maintenant d'utiliser la géographie locale

⁷ Pour une analyse de la répétition historique du massacre et du geste de couvrir/découvrir les traces du crime, voir Liran Razinsky, « The Similarity of Perpetrators », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *op. cit.*, p. 47-60.

à leur avantage : le lieu du massacre est choisi en fonction de facteurs logistiques et compte tenu de la méthode d'exécution :

Le Sonderkommando proposait un site : à l'ouest de la ville, dans le quartier de Syrets, près du cimetière juif mais néanmoins en dehors des zones habitées, s'ouvraient plusieurs grands ravins qui feraient l'affaire. « Il y a aussi une gare de marchandises, ajouta Blobel. Cela permettra de faire croire aux Juifs qu'on les envoie se réinstaller ailleurs. » La Wehrmacht envoya des géomètres prendre des relevés : sur la base de leur rapport, Jeckeln et Blobel se fixèrent sur le ravin dit de la Grand-Mère ou de la Vieille, au fond duquel courait un petit ruisseau. [...] On étudia attentivement les cartes, il fallait positionner les cordons, prévoir les acheminements et planifier les transports ; une réduction du nombre de camions et de la distance permettrait d'économiser de l'essence ; il était aussi nécessaire de songer aux munitions et au ravitaillement des troupes ; tout devait être calculé. Pour cela il fallait aussi fixer la méthode d'exécution : Blobel se décida enfin pour une variante du *Sardinenpackung*. (BV 117)

L'extrait raconte les préparations logistiques au grand massacre de masse qui sera exécuté par le *Sonderkommando 4a* sous le commandement de Paul Blobel. Après mûres réflexions, un terrain à l'ouest de Kiev est choisi et inspecté par les géomètres afin de déterminer le lieu exact de l'*Aktion*. Misant sur l'ironie dramatique, le narrateur indique qu'on donne la préférence au ravin « dit de la Grand-Mère ou de la Vieille » – Babi Yar en ukrainien. Rien n'est laissé au hasard, c'est sûr : les Allemands exploitent à fond la géographie de la région pour y installer un gigantesque abattoir, faisant des calculs pour garantir l'économie et l'efficacité de l'entreprise. La procédure d'exécution répond également à ces exigences : le narrateur explique que les condamnés se couchent à plat ventre au fond de la fosse et sont tués par un coup dans la nuque, pour ensuite être recouverts, tête-bêche, de nouvelles victimes. La méthode « en sardine » permet ainsi de remplir les fosses sans gaspiller de l'espace par des corps qui s'entremêlent au hasard.

Les *Einsatzgruppen* suivent un parcours qui les mène en général à des villes détruites – les faubourgs extérieurs de Kiev sont « ravagés » (BV 111), ceux de Kharkov « dévastés aux murs calcinés, chamboulés, renversés » (BV 157), et la ville de Stalingrad réduite à des ruines, « de grands immeubles crevés, brûlés, aux fenêtres béantes et aveugles » (BV 326) – mais ils arrivent toujours à se réapproprier l'espace ennemi pour lui imposer une nouvelle structure. À son arrivée, Aue commente à chaque fois le paysage et la condition de la ville en question pour ensuite s'orienter et trouver les bureaux de la SS. À Kharkov, le *Vorkommando* s'installe dans l'hôtel *International* ; à Vorochilovsk, on loge le narrateur à l'hôtel *Kavkaz* ; à Piatigorsk, il indique non sans ironie que « des voitures

et des motocyclettes impeccablement rangées marquaient l'emplacement de la Feldkommandantur » (BV 224), tandis que l'*Einsatzkommando* se situe dans un ancien institut un peu plus bas.

Malgré leurs efforts à recomposer un univers ordonné, les Allemands tombent parfois sur la résistance des habitants qui essaient de reconquérir l'espace urbain. La ville de Kiev s'avère ainsi être minée, des explosions surprises et de cocktails Molotov tuant de nombreux soldats allemands et provoquant la panique totale parmi la population (BV 115). À Kharkov, forte de l'expérience de Kiev, la SS arrive à maîtriser les sabotages en instaurant la terreur et en pendant des individus suspects « pour l'exemple ». La situation en dehors de la ville reste toutefois problématique : les attentats, marqués d'épingles rouges sur une carte dans le bureau de l'*Ortskommandantur*, risquent d'entraver le ravitaillement des troupes (BV 163).

La flânerie

Une fois installé dans une nouvelle ville, Aue se promène volontiers dans les rues, se profilant comme un vrai « flâneur » à l'image des personnages de Baudelaire. « Parfois, je descends flâner entre les machines » (BV 16), raconte le protagoniste, directeur d'une usine de dentelle dans le nord de la France au moment de l'écriture. Marina Davies fait remarquer que le flâneur a un double statut, à la fois d'observateur et d'acteur : le but de la flânerie, signale-t-elle, « est aussi de ne pas faire partie du spectacle, ou au moins de se perdre dedans »⁸.

À Lemberg (Lviv), Aue sort de sa voiture parce que la rue est bloquée par l'attroupement d'Ukrainiens en costume malmenant des Juifs à coups de gourdins et scandant « *Yid, yid, kaputt!* » (BV 50). Déconcerté par l'atmosphère de liesse et par les scènes grotesques qui le font penser à un carnaval monstrueux, Aue s'éloigne de la foule au lieu de s'y mêler comme un vrai flâneur, et va se promener à la recherche du calme :

[La rue] était vide, je pris au hasard vers la gauche. Un peu plus loin, la rue finissait en cul-de-sac ; mais sur la droite je débouchai sur une place dominée par une imposante église baroque, aux ornements rococo, dotée d'un haut portail à colonnes et coiffée d'un dôme de cuivre. Je gravis les marches et entrai. [...] Je ressortis du monastère sans rencontrer personne ; dehors, je pris tout droit, vers l'autre extrémité de la place. Au-delà s'ouvrait une autre vaste place, avec au centre une large bâtisse accolée à une tour, entourée de quelques arbres. Des maisons étroites se serraient autour de cette place, fabuleusement décorées, chacune dans un style différent. Derrière le

⁸ Marina Davies, « La Shoah en flânant ? », in Murielle Lucie Clément (dir.), *op. cit.*, p. 176.

bâtiment central grossissait une foule animée. Je l'évitai et pris sur la gauche, puis contournai une grande cathédrale, sous une croix de pierre amoureux-
sement tenue dans les bras d'un ange, flanquée d'un Moïse langoureux avec
ses Tables et d'un saint pensif, vêtu de loques, et dressée sur un crâne et des
tibias croisés, presque le même emblème que celui cousu à mon calot.
Derrière, dans une petite ruelle, on avait sorti quelques tables et des chaises.
J'avais chaud, j'étais fatigué, le troquet paraissait vide, je m'assis. (BV 53-54)

Le flâneur, affirme Alain Montandon, « loin de diriger sa promenade se laisse aller le nez au vent, passif, mû par les sollicitations de l'extérieur »⁹. Aue traverse en effet la ville au hasard et choisit une route qui lui semble tranquille pour éviter la foule animée. Pratiquant « l'art du regard »¹⁰, encore selon Montandon, le protagoniste prête une attention particulière aux bâtiments qu'il rencontre lors de sa flânerie : il décrit les ornements de l'église, la décoration des maisons sur la place, les figures sur la croix de pierre à côté de la cathédrale.

Puisque la flânerie combine typiquement l'observation et l'imagination, et s'articule sur une topologie à la fois spatiale et intérieure, la description des lieux évoque chez Aue des souvenirs personnels. Dans le petit musée religieux qu'abrite l'église, la vue de deux squelettes enlacés, peut-être en position de repos après l'amour comme le suggère le narrateur, déclenche une forte émotion chez lui : « Je songeai à ma sœur et ma gorge se serra : elle, elle aurait pleuré en voyant cela. » (BV 54) Le site du musée ouvre un monde mental qui n'est qu'effleuré très superficiellement ici mais annonce le roman familial de Aue.

Paris sous l'Occupation forme encore le cadre d'une flânerie typique. Ayant fréquenté les membres de l'Action française dans sa jeunesse, Aue retrouve maintenant la capitale pour chercher un poste en France après son aventure à Stalingrad. À cette occasion, il prend le temps de se promener par les rues et les parcs, *Faux pas* de Blanchot à la main. Sa flânerie l'amène de la Place Saint-Michel à l'Assemblée nationale par le Luxembourg, l'Odéon, et le boulevard Saint-Germain ; il traverse ensuite la Seine via le Pont Alexandre-III, pour passer au Grand Palais et arriver finalement dans les petites rues du huitième arrondissement.

Animé par la curiosité et par l'indifférence, Aue se laisse inspirer par les choses tout en maintenant la position détachée de « quelqu'un qui ne fait que passer »¹¹. C'est encore le hasard qui dirige le flâneur, tant dans ses lectures (« je lus quelques essais au hasard ») que dans ses activités (il visite une exposition sur l'art classique qui se tient à ce moment au

⁹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

Grand Palais) et dans le choix de son trajet (il se retrouve dans les ruelles du huitième parce qu'il veut éviter les Champs-Élysées).

Quoique la ville, et Paris en particulier, soit le lieu par excellence de la flânerie selon Walter Benjamin¹², Aue entreprend des excursions solitaires en Crimée également, où il se repose après les *Aktions* en Ukraine. C'est là qu'il prend goût aux promenades dans la nature, et plus particulièrement dans les jardins :

Seul, je lisais, je me promenais. [...] Dans l'Arboretum, des pancartes dirigeaient le visiteur vers un pistachier de plus de mille ans et un if qui en avait cinq cents ; plus haut, au Vierkhny Park, la roseraie accumulait deux mille espèces qui s'ouvraient tout juste mais déjà bourdonnaient d'abeilles, comme la lavande de mon enfance ; au Primorskii Park, il y avait des plantes subtropicales sous serre, à peine endommagées, et je pouvais m'asseoir face à la mer pour lire, tranquilisé. (BV 193)

La Crimée, dont le paysage se prête à la méditation et à la contemplation solitaire, marque une retraite professionnelle et mentale pour le protagoniste. En rupture avec la vie quotidienne et avec son travail, Aue se soustrait aussi à l'agitation de la ville, pour retrouver le calme. Le bourdonnement des abeilles dans la roseraie de Vierkhny Park lui rappelle la lavande de son enfance, mais c'est plus loin, dans la maison-musée de Tchekhov, que les rêveries de Aue se fixent encore sur sa sœur. Fort impressionné par la gardienne des lieux, la sœur de Tchekhov, il modèle la relation entre Anton et Masha sur celle entre lui-même et sa sœur : « Sa vie, je le savais, avait été tout comme la mienne brisée par l'impossible. Rêvait-elle toujours, là devant moi, à celui qui aurait dû se tenir à ses côtés, Pharaon, son défunt frère et époux ? » (BV 193)

Si la flânerie s'exerce seul en principe, certaines excursions se font à deux dans *Les Bienveillantes*. Toujours en Crimée, Aue essaie de susciter l'intérêt amoureux d'un jeune lieutenant de la Waffen-SS, Willi Partenau, en l'emmenant à Livadia pour visiter le palais d'été de Nicolas II et lui montrer la vue magnifique sur la côte. Au Caucase, les rôles s'inversent : c'est le lieutenant dr. Voss qui promène Aue d'abord dans les rues bruyantes de Simferopol, puis à Piatigorsk, véritable lieu de « pèlerinage » pour les admirateurs de Lermontov (BV 234). Non seulement visitent-ils ensemble le musée Lermontov et le lieu du duel mortel avec Martynov, suivant des routes inconnues pour Aue, Voss, « toujours curieux » (BV 240), instruit son ami sur les collections d'art au Musée régional.

¹² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1969.

Jeux d'enfants

En plus d'être mise en rapport avec le fonctionnement des *Einsatzgruppen* à l'Est et, par la flânerie, avec l'univers mental de Max Aue, la topographie du récit est étroitement liée au déroulement de la guerre, chaque changement de décor introduisant une nouvelle phase dans l'évolution du conflit et présageant la défaite des Allemands. Il semble en effet que, tout au long du trajet de Aue, de l'Ukraine par le Caucase à Stalingrad et Berlin, l'espace se rétrécisse et l'air se raréfie.

En route vers Jitomir pour sa première *Aktion*, le narrateur s'exalte encore devant l'infinité du paysage, contemplant la vaste steppe ondulante de l'Ukraine avec ses terres fertiles et son aspect pittoresque, brisée seulement par des petits bois de chênes. Sur la route de Rostov, le tableau devient plus désert et monotone, un peu effrayant même, les seules choses à baliser l'étendue de la steppe étant les poteaux du télégraphe anglo-iranien. Au Caucase ensuite, cette « région fascinante » (BV 198), Aue s'émerveille continument sur la beauté de la nature, cherchant partout des observatoires qui offrent une vue saisissante sur le massif. Juste avant de partir pour Stalingrad, il décrit le paysage d'hiver à Piatigorsk, sachant que c'est la dernière fois qu'il peut le contempler :

Le soir tombait. Un givre épais recouvrait tout : les branches tordues des arbres, les fils et les poteaux des clôtures, l'herbe drue, la terre des champs presque nus. C'était comme un monde d'horribles formes blanches, angoissantes, féériques, un univers cristallin d'où la vie semblait bannie. Je regardai les montagnes : le vaste mur bleu barrait l'horizon, gardien d'un autre monde, caché celui-là. Le soleil, du côté de l'Abkhazie sans doute, tombait derrière les crêtes, mais sa lumière venait encore effleurer les sommets, posant sur la neige de somptueuses et délicates lueurs roses, jaunes, organe, fuschia [sic], qui couraient délicatement d'un pic à l'autre. C'était d'une beauté cruelle, à vous ravir le souffle, presque humaine mais en même temps au-delà de tout souci humain. [...] Les arbres incrustés de givre apparaissaient dans les cônes de nos phares comme des créatures en plein mouvement. J'aurais pu me croire passé de l'autre côté, dans ce pays que connaissent bien les enfants, d'où l'on ne revient pas. (BV 310)

La description mêle le cristallin à l'horreur, l'humain à l'inhumain, la vie à la mort, le beau au cruel à cause de la neige qui transforme le panorama en un pays de fées aux couleurs magiques, ce pays « que connaissent bien les enfants » et où les arbres deviennent « des créatures en plein mouvement ». À Stalingrad, et c'est frappant, Aue pleurera précisément la perte de cet univers ludique :

[...] je me mis à sangloter : les larmes givraient sur mon visage, je pleurais pour mon enfance, pour ce temps où la neige était un plaisir qui ne connaissait pas de fin, où une ville était un espace merveilleux pour vivre et où une forêt n'était pas encore un endroit commode pour tuer des gens. (348)

Ces trois éléments – la neige, la ville et la forêt – perdront leur sens innocent dans la guerre. Si la neige au Caucase était fantastique et mystérieuse, reflétant la lumière du soleil, à Stalingrad elle crée une fausse illusion de joyeuseté, brisée par « les hommes et leur malheur et leur angoisse sordide » (BV 351). À peine installé en Russie, Aue frissonne à la vue d'un tas de cadavres enneigés, les visages gelés et verdi, des cristaux de neige dans les narines. Quelques jours plus tard, quand il déballe les lambeaux de chair projetés à partir d'une tente de blessés bombardée, il se surprend à étudier des entrailles dévidées sur la neige rougie. Déjà à Kharkov, pourtant, le narrateur associe la neige à la mort quand il compare une partisane pendue puis posée sur terre à une « Notre-Dame-des-Neiges » (BV 171).

La ville, ensuite, site de combats dévastateurs mais aussi lieu de flânerie en Ukraine et au Caucase, devient un cauchemar dans la guérilla urbaine bruyante. Après le silence de la steppe, remarque Aue, « régnait ici un vacarme constant, des détonations plus ou moins étouffées, le jappement sec des PAK, le crépitement des mitrailleuses » (BV 326). Jusque-là, l'armée allemande avait réussi à reprendre le contrôle des villes occupées, auxquelles elle finit par imposer sa propre topographie. Cette fois-ci, pourtant, l'installation des bureaux allemands s'avère problématique. À son arrivée à Stalingrad, Aue est amené sur une place désolée encombrée de débris, où s'érige un grand immeuble glauque : à l'intérieur, des mannequins en plastique rose, certains au crâne fracassé, et des vitrines renversées forment les restants de l'ancien magasin. C'est au sous-sol mal éclairé, où l'air est « chaud, moite, lourd », que la *Wehrmacht* et la SS se sont installées (BV 327).

Il est évident que les Allemands ne savent pas lire la ville, dont seuls les Russes connaissent les ruelles, les passages souterrains et les canalisations. La carte de la ville que Aue se met à étudier à son arrivée ne sert à rien, puisqu'il est impossible, à cause des explosions et des snipers, de se déplacer par les grandes rues et les boulevards. La *Rattenkrieg* est comparée à un « jeu d'échecs abstrait, à trois dimensions » où l'on perd « toute notion du temps et de l'espace » (BV 360). Tandis que, en Ukraine et au Caucase, Aue errait dans la ville, absorbant son atmosphère et son architecture pour se l'approprier, Stalingrad résiste à la compréhension. La zone du front lui paraît ainsi « un chaos insensé d'immeubles

effondrés », son guide Ivan préférant certaines routes à d'autres « pour des raisons mystérieuses » (BV 359).

Convaincu au début que l'expédition est un « jeu d'enfants » et la ville un « terrain d'aventure formidable » avec « des bruitages, des effets, des passages mystérieux » (BV 336), le narrateur se rend vite compte de la réalité cauchemardesque de Stalingrad. Une tentative de flânerie aux côtés de son guide Ivan est ainsi brusquement interrompue :

La ville paraissait relativement calme ; de temps en temps, une détonation assourdie résonnait à travers la neige, même cela me rendait nerveux ; je n'hésitai pas à imiter Ivan, qui marchait en longeant les immeubles, je me collai aux murs. Je me sentais effroyablement nu, vulnérable, comme un crabe sorti de sa carapace ; je me rendais compte d'une manière aiguë que, depuis dix-huit mois que j'étais en Russie, c'était la première fois que je me trouvais véritablement *au feu* ; et une angoisse pénible alourdissait mes membres et engourdissait mes pensées. [...] Pour tenter de me distraire, je regardais les immeubles de l'autre côté de la rue. Plusieurs façades s'étaient effondrées, révélant l'intérieur des appartements, une série de dioramas de la vie ordinaire, saupoudrés de neige et parfois insolites : au troisième étage, un vélo suspendu au mur, au quatrième, du papier peint à fleurs, un miroir intact, et une reproduction encadrée de la hautaine *Inconnue* en bleu de Kramskoï, au cinquième, un divan vert avec un cadavre couché dessus, sa main féminine pendant dans le vide. Un obus, frappant le toit d'un immeuble, rompit cette illusion de paisibilité [...]. (BV 334)

Collé aux murs, Aue est soudainement envahi par une peur qui risque de le paralyser. C'est alors qu'il décide de se concentrer sur les façades des immeubles en face, reprenant donc ses anciennes habitudes de flâneur. Déjà, son regard se pose sur une image lugubre : un cadavre couché sur un divan, une main pendant dans le vide qui rappelle vaguement *La mort de Marat*. Aue est arraché de sa rêverie par l'explosion d'un obus tout près de lui qui ne rompt pas seulement l'illusion de paisibilité mais détruit aussi littéralement le décor de la flânerie.

À Berlin aussi, la promenade prend un autre sens : au lieu de se balader dans les rues pour découvrir des endroits pittoresques, Aue se fraye un chemin à travers les débris et les décombres dus aux bombardements aériens des Britanniques. L'air dans la ville est « dense », « épais et chaud » à cause des incendies qui la ravagent toute entière, y inclus les « élégantes façades des maisons de maître de Schinkel » (BV 656). Ici également, comme à Stalingrad, la vie se déplace au sous-sol : les bombardements obligent les habitants à descendre aux abris antiaériens, la carrière de Aue prend fin dans le *Bunker* de Hitler, et Clemens et Weser le poursuivent dans les tunnels de l'*U-Bahn*. Dans cette période, le protagoniste visite en outre, en sa qualité d'inspecteur des camps, les

mines du *Nebenlager* Rajsko qui lui inspirent la formule dantesque que « le détenu qui descendait ici devait perdre tout espoir de jamais revoir la lumière du jour » (BV 572). Avec Speer, il se rend aux tunnels de *Mittelbau*, autre « enfer de Dante » (BV 680).

Ce nouveau champ de bataille l'effraie et le déroute, alors que dans sa jeunesse, Aue adorait à ses propres dires la géographie urbaine souterraine et particulièrement le métro. Les rêves qu'il fait à Poltova en Ukraine s'avèrent alors prémonitoires et anticipent le dépaysement qui l'attend à Stalingrad :

Presque chaque nuit maintenant, je montais dans un métro, chaque fois différent mais toujours comme excentré, décalé, imprévisible, et qui m'habitait d'une circulation permanente de trains qui vont et viennent, d'escaliers mécaniques ou d'ascenseurs qui montent et descendent d'un niveau à l'autre, [...] un réseau détraqué, bruyant, immense, interminable, traversé par un trafic incessant et insensé. (BV 155-156)

Les rêves du métro se muent en cauchemars, avec des trains qui vont et viennent sans aucune systématique, et le réseau qui se transforme encore en un labyrinthe « insensé ». Au lieu de lui procurer le plaisir du mouvement, le goût de l'aventure et de la découverte comme autrefois, le métro est maintenant une source d'angoisse, voire de panique totale parce que sa topographie est devenue incompréhensible. Le métro continue à hanter Aue la nuit à Stalingrad, où dans ses rêves il voyage sans ticket, terrifié à l'idée d'être contrôlé, et se perd dans les passerelles, les échelles et les escaliers en spirale.

La forêt, le dernier élément de la fantaisie enfantine, après la neige et la ville, acquiert un sens également terrifiant qui ne ressemble en rien au lieu féérique d'antan :

Quand j'étais petit, je jouais souvent dans de telles forêts, autour de Kiel, où j'habitais après la guerre : des jeux curieux en vérité. Pour mon anniversaire, mon père m'avait offert un coffret avec plusieurs volumes des *Tarzan* de l'écrivain américain E.R. Burroughs, que je lisais et relisais avec passion, à table, aux cabinets, la nuit avec une lampe de poche, et dans la forêt, comme mon héros, je me mettais tout nu et me glissais parmi les arbres [...]. De tels jeux, un vif plaisir, une liberté sans bornes, voilà, auparavant, ce que les forêts signifiaient pour moi ; maintenant, les bois me faisaient peur. (BV 107-108)

Inspirant un mélange de plaisir et d'excitation sexuelle quand Aue était jeune, la forêt est immanquablement associée au massacre de masse depuis les *Aktions* en Ukraine. Avec la guerre, les bois ont sûrement perdu leur aspect ludique et semblent toujours « cacher des actes affreux

et obscurs » (BV 633). Lors d'une partie de chasse avec Albert Speer, l'odeur de terre et d'humus dans le bois évoque des souvenirs malheureux : « Une bouffée d'amertume m'envahit : Voilà ce qu'ils ont fait de moi, me disais-je, un homme qui ne peut voir une forêt sans songer à une fosse commune. » (BV 645)

Conclusion

Le récit de Aue suit donc une logique spatiale qui renvoie à une géopolitique historique – celle de l'extension du *Lebensraum*. Cette logique reflète parfois l'état psychique du protagoniste mais est surtout liée aux péripéties de la guerre. Des lieux innocents sont investis d'un sens sinistre à cause des événements, tandis que les changements de paysage dans le récit coïncident avec des moments décisifs dans le déroulement de la guerre. Plus on avance dans le texte, plus l'air devient rare, glacé par le froid ou brûlant à cause des incendies. La topographie comprend la vaste steppe de l'Ukraine et le massif étourdissant du Caucase, mais aussi les passages souterrains de Stalingrad et le « paysage de fin du monde » (BV 739) de Berlin. La ville, d'abord soumise à l'ordre nazi et fréquentée en flânant, devient illisible et bruyante, son réseau souterrain cachant des mystères insondables, et les forêts inspirent l'angoisse au lieu de l'aventure. « Nous ne sommes plus des enfants », rappelle Una à son frère (BV 452), et c'est bien vrai.

Si la présence sur les lieux est une condition au témoignage comme le nous rappelle Dulong, l'ubiquité du protagoniste des *Bienveillantes* a été l'objet de nombreuses critiques dans la presse française. Christophe Kantcheff estime ainsi peu crédible que le protagoniste se rende « sur tous les points chauds du Reich » – qualité qui lui vaut le sobriquet « Forest Gump de la Shoah » selon Florent Brayard¹³. Étant donné que Aue rencontre en plus l'élite nazie à des moments cruciaux dans leur carrière, Kantcheff n'hésite pas de parler d'un « casting » digne d'une « superproduction ». Littell épuise clairement le topos du lieu, l'exploite jusqu'au bout pour l'ériger en principe structurant de la narration, tout en acceptant que le procédé nuit considérablement à la vraisemblance du protagoniste-témoin. L'enjeu du roman, il semble, est ailleurs.

¹³ Florent Brayard, « Littell, pas si 'bienveillant' », *Libération*, 1er novembre 2006 ; Christophe Kantcheff, « Goncourt 2006, *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell : le bourreau policé », *Politis*, 8 novembre 2006.

La distance

Je ne m'en approche pas, pour éviter de me salir. (BV 16)

Outre la présence aux événements, l'écriture testimoniale implique une mise à distance du passé – des événements passés et de son « être passé » – permettant au témoinant de maintenir un langage « désinvesti »¹⁴ qui renforce son autorité. La distance entre Aue témoinant et les événements qu'il décrit dans ses mémoires est jugée cruciale par Susan Suleiman, qui estime que Littell place son narrateur « *at a small but critical distance from what he describes* »¹⁵. « Excentré ou légèrement ailleurs » selon Daniel Bournoux, « décalé par rapport à son environnement » ou « distancié » d'après Richard Millet et Pierre Nora¹⁶, Aue se tient à l'écart et à distance, adoptant donc son statut préféré de flâneur. La distance dont on parle ici est triple : chronologique, physique et idéologique.

Distance chronologique

Max Aue rédige ses mémoires plusieurs années après la guerre, comme il l'indique dans la Toccata, dans les années soixante-dix selon toute apparence.¹⁷ Grâce à ce décalage, le protagoniste peut développer un discours métanarratif sur son projet d'écriture dans lequel il s'adresse directement à son public. La Toccata se présente alors comme un long dialogue entre Aue et son lecteur imaginé, qui sera prolongé ailleurs dans le livre où le narrateur interrompt son récit à partir de sa position de témoinant, poursuivant l'écriture à un autre niveau.

Ainsi, « végétant » à Berlin au moment de l'invasion de la Russie, Aue est invité par son ami Thomas à assister les *Einsatzgruppen* et accepte sa proposition. « Que je n'aie même pas hésité, cela peut-il vous étonner ? »

¹⁴ Ruth Amossy, « L'Espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial », *Semen*, n° 17, 2004.

¹⁵ Susan Rubin Suleiman, « When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust : On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* », *New German Critique*, vol. 36, n° 1, 2009, p. 7.

¹⁶ Daniel Bournoux, « Max Aue, personnage de roman », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 68 ; Jonathan Littell et Richard Millet, *op. cit.*, p. 22 ; Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversations sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 29.

¹⁷ On se fie surtout aux lectures que Aue a faites pour préparer son livre-bibliothèque : il renvoie à *La destruction des Juifs d'Europe* de Raul Hilberg (1961), un discours de Khrouchtchev en 1956, les mémoires de Hans Frank (1946), *Verbrannte Erde* de Paul Carrell (1964), Hannah Arendt sur Eichmann (1961), *The last days of Hitler* de Trevor-Roper (1947), *Hitler : A Study in Tyranny* de Bullock (1952) et l'historien français Mabire dont *La Brigade Frankreich* date de 1973. Voir aussi Serge Zenkine, « Un langage impossible » (in Murielle Lucie Clément (dir.), *op. cit.*, p. 232) pour une estimation.

lance-t-il, considérant après coup que ce moment marque sans doute le début de sa descente aux enfers : « C'est ainsi que le Diable élargit son domaine », ajoute-t-il par conséquent (BV 63). Ou encore, rétabli de sa blessure de Stalingrad, il ne trouve pas tout de suite un nouveau poste mais est encore mis sur le « bon » chemin par Thomas : « Ce fut Thomas, vous n'en serez pas surpris, qui m'apporta le pli. » (BV 495)

Le narrateur réfère explicitement à l'écriture quand il décide de raccourcir son exposé sur les négociations avec les Hongrois en 1944, « ces péripéties bureaucratiques sans intérêt », car il est trop fatigué pour poursuivre son récit de la même façon : « non, je ne le peux plus : la plume m'en tombe des doigts, le stylo plutôt » (BV 715). La tâche d'écriture qu'il s'est imposée commence à lui déplaire sérieusement vers la fin du livre, le portant à se défouler sur ses lecteurs :

Peut-être préféreriez-vous, à mes réflexions malsaines et absconses, des anecdotes, des historiettes piquantes. Moi je ne sais plus très bien. Des histoires, je veux bien en raconter : mais alors, en piochant un peu au hasard de mes souvenirs et de mes notes ; je vous l'ai dit, je fatigue, il faut commencer à en finir. [...] et puis, vous disposez d'un pouvoir sans appel, celui de fermer ce livre et de le jeter à la poubelle, ultime recours contre lequel je ne peux rien, ainsi, je ne vois pas pourquoi je prendrais des gants. (BV 719-720)

L'on peut constater que Littell donne à son protagoniste une liberté de parole exceptionnelle qui n'est pas du tout comparable à la scénographie que prévoit Merle pour *La Mort est mon métier*. Au fond, Merle a jugé que Rudolf Lang n'avait pas entièrement droit à la parole – ou, plutôt, qu'il n'avait pas le droit de construire son propre discours. Privé de la possibilité de jeter un regard rétrospectif et d'engager un dialogue avec son lecteur, toute communication s'inscrivait dans le moment de l'événement. Max Aue, en revanche, a l'occasion de justifier ses choix, de revenir sur ses anciennes idées et d'anticiper le futur déroulement des combats.

Il profite de cette liberté quand, lors des premiers bombardements britanniques à Berlin, il ajoute que ces attaques, certes terrifiantes pour la population, « avaient néanmoins peu de chose à voir avec ce qui viendrait plus tard » (BV 409). Les bombardements de la RAF fin 1943 détruiront en effet des quartiers entiers et obligeront les habitants à chercher refuge aux abris antiaériens. Ou encore, en janvier 1942, Aue reprend les critiques des soldats de l'armée du Centre sur la manœuvre de l'armée blindée de Guderian, qui a obligé les troupes allemandes de poursuivre les combats en plein hiver russe. C'est alors que Aue doit avouer que l'histoire « leur a sans doute donné raison », même s'il n'y

croyait pas à l'époque (BV 179). La même conclusion s'impose lors des négociations en Hongrie – *Blut gegen Ware* –, où Aue remarque l'attitude de Walter Schellenberg qui joue clairement la carte du rempart de l'Europe contre la Russie.

Pour le narrateur, le recul par rapport au passé rend parfois difficile de distinguer entre la reprise de ses pensées à l'époque et le commentaire rétrospectif. Il confond ces deux moments quand il compare la stratégie de Staline pour affamer les Allemands à celle mise en place par les Scythes face aux Perses dans les comptes rendus d'Hérodote, et prophétise ainsi la défaite nazie. « Tout cela, se peut-il que je l'aie alors pensé ? » se demande-t-il (BV 317), suggérant que, peut-être, cette idée lui est venue après la guerre, au moment où il connaissait déjà l'issue de l'offensive en Russie et pouvait trop facilement en interpréter les signes prémonitoires.

Dans d'autres passages également, il n'est pas clair si les commentaires relèvent de la rétrospection ou s'ils correspondent au contraire aux pensées du protagoniste au moment des événements. Pendant l'action de Jitomir, Aue observe les Askaris, des volontaires ukrainiens luttant aux côtés des nazis :

Je songeai à ces Ukrainiens : comment en étaient-ils arrivés là ? La plupart d'entre eux s'étaient battus contre les Polonais, puis contre les Soviétiques, ils devaient avoir rêvé d'un avenir meilleur, pour eux et pour leurs enfants, et voilà que maintenant ils se retrouvaient dans une forêt, portant un uniforme étranger et tuant des gens qui ne leur avaient rien fait, sans raison qu'ils puissent comprendre. Que pouvaient-ils penser de cela ? Pourtant, lorsqu'on leur en donnait l'ordre, ils tiraient, ils poussaient les corps dans la fosse et en amenaient d'autres, ils ne protestaient pas. Que penseraient-ils de tout cela plus tard ? (BV 86)

Ce passage est présenté comme une réflexion faite à l'instant du massacre, mais rien n'est moins sûr. « Que penseraient-ils de tout cela plus tard », se demande le narrateur, ce « plus tard » renvoyant manifestement à l'époque de l'après-guerre quand les crimes nazis seraient exposés dans toute leur ampleur et monstruosité. C'est à ce moment seulement que les Askaris pourront saisir la signification réelle de leur participation aux massacres dont ils ne comprennent pas, à l'instant même, la raison. Au lieu de s'engager dans un combat légitime contre leurs anciens oppresseurs, ils se rendent en effet coupables de crimes qui ne le cèdent en rien à ceux dont ils ont été victimes par le passé. Susan Suleiman considère cet extrait étonnant comme un « passage rétrospectif dissimulé » (*disguised retrospection*) ou un exemple de narration

anachronique¹⁸ qui illustre la nouveauté du discours de Max Aue. En fixant en effet le moment de l'écriture dans les années soixante-dix, au moins vingt-cinq ans après la fin de la guerre, et en faisant de son narrateur un lecteur boulimique, Littell crée un discours nazi *analytique* et relativement *contemporain* – et dès lors innovateur.

La distance physique

La distance temporelle reflétée par le procédé rétrospectif se double d'une distance physique entre le narrateur et les événements qu'il décrit. Malgré ses études de droit, Aue affirme dans la Toccata avoir fini par prendre goût à la dentelle et contemple depuis son bureau les métiers dans l'atelier, sans s'en approcher « pour éviter de [se] salir » (BV 16). Il en va de même pour son « travail » pendant la guerre : Aue était sur les lieux au moment où les actions se déroulaient, sans pour autant y participer véritablement. En Ukraine, on lui demande de rédiger des rapports sur le moral des hommes ; au Caucase il étudie la question théorique des *Bergjuden* ; au RSHA, enfin, il calcule les calories dans la nourriture des détenus pour ses statistiques – une « tâche positive » selon ses propres dires (BV 587). Pendant la chasse avec Speer, il va jusqu'à déclarer qu'il « n'aime pas tuer » (645), et il ne sait pas trop bien comment se servir du pistolet-mitrailleur que lui tend Ivan à Stalingrad (BV 334). Lors d'une discussion avec le docteur Hohenhegg, il avoue : « J'observe et je ne fais rien, c'est ma posture préférée. » (BV 237) Quoiqu'il minimise délibérément les choses en soutenant face à son amie Hélène qu'il « [s']occupe de questions économiques » (BV 672), il est vrai que Aue n'est que rarement celui qui manie le pistolet dans les actions de guerre. Curieusement, le narrateur, violent et criminel dans la vie privée¹⁹, est pris de scrupules devant les tueries institutionnelles.

La confrontation avec l'horreur, de manière frappante, passe régulièrement chez Aue par le biais de la photographie : ainsi constitue-t-il des massacres de Jitomir et Kiev un album soigné, dont il travaille clairement l'esthétique (BV 131). La distance par rapport à la scène d'action se diminue pourtant quand, en plus de documenter les exécutions, il est obligé d'y assister. S'il comprend que tôt au tard, cela devait advenir, il veille néanmoins à ce que sa position reste celle de témoin extérieur :

¹⁸ Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Aue ne recule pas devant la violence ni même le meurtre pour résoudre ses problèmes personnels : il tue sa mère et son beau-père, son amant Mihai, un joueur de piano et finalement son ami Thomas.

On entendait maintenant des plaintes venant de la fosse. « Ah merde, ils ne sont pas tous morts », grogna le Hauptscharführer. – « Eh bien, achevez-les », cria Nagel. Sur un ordre du Hauptscharführer deux Askaris s'avancèrent et tirèrent de nouveau dans la fosse. Les cris continuaient. [...] Rageusement, l'Askari désigné jeta son fusil à terre et sauta dans la fosse, glissa, s'affala au milieu des cadavres et des agonisants. [...] L'Ukrainien jurait, il crachait, couvert de boue et de sang. [...] Nagel avait sorti son pistolet et l'agitait dans tous les sens, criant des ordres contradictoires. Dans la fosse, l'Askari tentait d'appuyer son fusil contre le front d'un Juif blessé, mais celui-ci roulait dans l'eau, sa tête disparaissait sous la surface. L'Ukrainien tira enfin au jugé, le coup emporta la mâchoire du Juif, mais ne le tua pas encore, il se débattait, attrapait les jambes de l'Ukrainien. « Nagel », dis-je. – « Quoi? » Son visage était hagard, le pistolet pendait au bout de son bras. – « Je vais aller attendre à la voiture. » (BV 86-87)

À la façon d'un narrateur omniscient, Aue se tient à l'écart et observe les exécutions qui se déroulent dans un chaos total : les victimes ne sont pas mortes et doivent être achevées, les Askaris rouspètent. Le désordre qui découle de l'amateurisme des exécutions s'accompagne d'un tumulte énorme : les soldats tirent, les victimes dans les fosses gémissent, les officiers crient, certains Juifs en profitent pour détalier. Le regard du protagoniste se dirige en première instance vers les tireurs, et de cette position il entend les cris perçants qui montent de la fosse. Ensuite le regard se déplace pour se fixer sur l'Askari descendant dans le ravin, ce qui permet au narrateur de jeter un coup d'œil au fond de la fosse où gémissent les victimes. Aue observe le tableau et choisit finalement, sans commentaire, de s'éloigner du ravin en attendant la fin de l'*Aktion*.

Lors du massacre de Babi Yar, toutefois, il sort de son rôle de témoin « à l'écart » quand il doit aider à achever les blessés. Malgré son dégoût – il doit marcher sur les corps, les « chairs blanches et molles » roulant sous ses bottes – et sa nervosité évidente – il oublie de relever la sûreté de son pistolet – Aue essaie d'achever les blessés efficacement et « proprement » (BV 125). Soudainement, les yeux d'une belle jeune fille le mettent toutefois hors de lui :

Près de moi, on amenait un autre groupe : mon regard croisa celui d'une belle jeune fille, presque nue mais très élégante, calme, les yeux emplis d'une immense tristesse. Je m'éloignai. Lorsque je revins elle était encore vivante, à moitié retournée sur le dos, une balle lui était sortie sous le sein et elle haletait, pétrifiée, ses jolies lèvres tremblaient et semblaient vouloir former un mot, elle me fixait avec ses grands yeux surpris, incrédules, des yeux d'oiseau blessé, et ce regard se planta en moi, me fendit le ventre et laissa s'écouler un flot de sciure de bois, j'étais une vulgaire poupée et ne ressentais rien, et en même temps je voulais de tout mon cœur me pencher et lui essuyer la terre et la sueur mêlées sur son front, lui caresser la joue et lui dire

que ça allait, que tout irait pour le mieux, mais à la place je lui tirai convulsivement une balle dans la tête, ce qui après tout revenait au même, pour elle en tout cas si ce n'était pour moi, car moi à la pensée de ce gâchis humain insensé j'étais envahi d'une rage immense, démesurée, je continuais à lui tirer dessus et sa tête avait éclaté comme un fruit, alors mon bras se détacha de moi et partit tout seul dans le ravin, tirant de part et d'autre, je lui courais après, lui faisant signe de m'attendre de mon autre bras, mais il ne voulait pas, il me narguait et tirait sur les blessés tout seul, sans moi, enfin, à bout de souffle, je m'arrêtai et me mis à pleurer. Maintenant, pensais-je, c'est fini, mon bras ne reviendra jamais, mais à ma grande surprise il se trouvait de nouveau là, à sa place, solidement attaché à mon épaule, et Hafner s'approchait de moi et me disait: « C'est bon, Obersturmführer. Je vous remplace. » (BV 125-126)

Les « grands yeux surpris, incrédules » de la fille, « emplis d'une immense tristesse » et qui ressemblent aux yeux d'un oiseau blessé, inspirent chez Aue un geste tendre et paternel. Il semble que le visage de cette fille, qui est au fond le visage de l'Autre victime et femme, lui rappelle la transgression d'un interdit catégorique : « Le visage est ce qu'on ne peut tuer, affirme Lévinas, ou du moins dont le sens consiste à dire : 'tu ne tueras point'. »²⁰ Pris de rage et de honte quand il se rend ainsi compte de la vanité de tout geste caressant et du non-sens de ce « gâchis humain », Aue commence à tirer sur le front de la fille jusqu'à ce que son visage entier soit détruit.

La métaphore du fruit éclaté est assez surprenante : en général, le narrateur décrit les cadavres et les blessés de manière sèche et réaliste, en décomposant imaginairement l'homme en ses diverses parties du corps. Ici, il opte pour la métaphore qui marque selon Peter Kuon l'appartenance de la scène au genre du « gore » (*splatter movies*)²¹, un genre caractérisé par les nombreuses scènes de violence qui s'attardent sur la blessure, la torture et la mutilation du corps sans rien laisser à l'imagination. Qualifier la scène de « kitsch », comme le fait Kuon, nous semble toutefois excessif, en raison du lien manifeste entre l'éthique et l'esthétique de la description du visage malmené.

L'on remarque encore dans l'extrait que, au lieu de ses victimes, c'est maintenant Aue qui se fragmente : son bras se détache et se promène dans le ravin pour tirer sur les victimes. Le bras ne se sépare pas uniquement du reste du corps mais aussi de l'esprit : il tire « tout seul », « sans moi » et sans que Aue puisse le contrôler. La narration, par conséquent, est confuse : le bras part, « tirant de part et d'autre », Aue le

²⁰ Emmanuel Lévinas, *L'Éthique et l'infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 91.

²¹ Peter Kuon, « From 'Kitsch' to 'Splatter': The Aesthetics of Violence in *The Kindly Ones* », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *op. cit.*, p. 42.

poursuit et doit s'arrêter après un certain temps, à bout de souffle. Pendant toute la période où Aue (ou son bras) descend dans le ravin, on ne voit rien : le récit n'est repris qu'après la course, quand le protagoniste doit reprendre haleine. Il est frappant de constater, en effet, que le narrateur est incapable d'être témoin de ses propres atrocités pendant la guerre et d'en fournir un récit cohérent. Une fois qu'il est impliqué, le point de vue extérieur fait défaut et la narration devient peu fiable voire inexistante.

La distance idéologique

Plusieurs critiques ont enfin souligné l'extrême lucidité du protagoniste quant à la portée des actions dans lesquelles il s'engage et qui illustre précisément une distance idéologique entre Aue et la plupart de ses collègues. Depuis la première *Aktion* qu'il surveille, le narrateur exprime en effet ses doutes sur les méthodes « injustes » (BV 47). Il se laisse même tenter par une remarque cynique à propos de la politique allemande au Caucase, destinée à accorder une certaine autonomie territoriale aux Cosaques et aux peuples montagnards – « Cela me semblait trop intelligent pour être vrai », estime Aue (BV 241). Il se montre particulièrement sévère, en outre, face à ses collègues qui gobent l'idéologie nazie sans se poser de questions. À propos de Bohr et Zorn qui amènent des femmes ukrainiennes dans leur chambre, il s'indigne de « leur manque effrayant de ne jamais penser aux choses, les bonnes comme les mauvaises, de se laisser emporter par le courant, de tuer sans comprendre pourquoi et sans souci non plus » (BV 89). Il se brouille également avec Weinmann, le remplaçant de Blobel au *Sonderkommando 4a*, qui fait une différence entre la mort d'enfants allemands (innocents par définition) et d'enfants russes (« condamnés »). Celui-ci se voit corrigé sèchement : « la base sur laquelle les condamnations sont décidées rend une telle distinction arbitraire », maintient Aue (BV 175).

Le conflit entre vérité et politique occupe une place importante dans le récit. Alors que Aue s'ingénie en général à travailler « avec énergie et rigueur » (BV 310) et à présenter des analyses « exactes » (BV 61), ses efforts ne sont pas récompensés par des affectations enviées. Thomas, par contre, en parfait opportuniste, maîtrise l'art d'être partout au bon moment et de fabriquer des rapports qui disent exactement ce que ses supérieurs veulent entendre. « Mon cher Max, dit-il à son ami, je t'ai expliqué cent fois que le national-socialisme est une jungle, qui fonctionne selon les principes strictement darwiniens. C'est la survie du plus fort ou du plus rusé. » (BV 330) Aue se rend vite compte qu'il se fourvoie dans les « interminables *jeux du cirque nationaux-socialistes* » (BV

61). Quand, affecté au ministère du *Reich* à l'Intérieur, il s'occupe de la main-d'œuvre dans les camps, il ne comprend que très tard que la SS lui met systématiquement des bâtons dans les roues. Au Caucase toutefois, Aue paiera cher son refus de se mêler aux intrigues politiques : quand, au lieu de défendre les intérêts de la SS face à la *Wehrmacht* sur la question des *Bergjuden*, il cherche encore « la vérité là où l'on voulait non pas la vérité mais un avantage politique » (BV 310), il est durement sanctionné par son supérieur qui l'envoie au front de Stalingrad.

La position d'appartenance et de distance de Aue, variable à travers le récit, lui confère un point de vue exceptionnel. Le protagoniste se trouve en effet quelque peu en dehors du système nazi, exprimant son désaccord avec les méthodes, mais il est assez « dedans » pour entrevoir le fonctionnement des services allemands et les conflits intérieurs – raison pour laquelle Susan Suleiman le considère comme un « témoin moral »²². Il est indéniable que Aue entrevoit, contrairement à ses collègues, les implications éthiques et psychologiques des événements. Suivant Robert Antelme, il déclare que le sadisme de certains SS ne peut être expliqué que par la solidarité humaine – « l'autre existe en tant qu'autre » (BV 142, 574). La question du deuil le tourmente également : qui pleurera tous ces Juifs tués, si on tue aussi leurs sœurs et leurs mères ? Les bolchéviques pendus dans les rues de Kharkov ont au moins « des mères pour leur essuyer la sueur du front, leur fermer les yeux, leur replier les bras et les enterrer avec tendresse » (BV 165). Voilà, au fond, le sens profond du génocide et sa différence essentielle avec la guerre : en tuant les femmes et les enfants juifs, on touche un peuple entier défini par ses liens de filiation. Contrairement aux ennemis politiques donc, le peuple juif est éliminé dans son présent comme dans son avenir, par la destruction des générations futures. Aue a raison de dire que, pour eux, la mort est « la fin de tout » (BV 83).

Pourtant, au lieu d'attaquer l'idéologie nazie, les raisonnements du narrateur semblent parfois la confirmer sur des points cruciaux. C'est ainsi que « l'argumentation de Aue peut être à la fois juste, et complètement faussée »²³ comme le souligne Amossy. Quand Blobel communique aux officiers l'ordre d'extermination totale des Juifs, le protagoniste conclut qu'il devra décider pour lui-même ce que signifie cet ordre :

²² Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 9.

²³ Ruth Amossy, « La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple de *Les Bienveillantes* » in Dominique Maingueneau et Inger Östenstad (dir.), *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 60.

Les officiers se taisaient, mornes ; Kehrig, je remarquai, buvait coup sur coup. Les yeux injectés de sang de Blobel luisaient à travers le voile de l'alcool. « Nous sommes tous des nationaux-socialistes, continua-t-il, des SS au service de notre *Volk* et de notre Führer. Je vous rappelle que *Führerworte haben Gesetzeskraft*, la parole du Führer a force de Loi. Vous devez résister à la tentation d'être humains. » Blobel n'était pas un homme très intelligent ; ces formules si fortes ne provenaient certainement pas de lui. Pourtant, il y croyait ; plus important encore, il voulait y croire, et il les offrait à son tour à ceux qui en avaient besoin, ceux à qui elles pouvaient servir. Pour moi, elles n'étaient pas d'une grande utilité, mes raisonnements, je devais les élaborer moi-même. (BV 100)

La nature des *Führerworte* est le sujet d'une série de longues réflexions. Contrairement à Rudolf Lang, mais aussi à Rudolf Höss qui ne s'interroge que rarement sur le sens des ordres dans la hiérarchie nazie (A 186-187 constitue une exception), Aue ne cesse de méditer sur la portée des actions allemandes et de se poser des questions philosophiques. Quant au fondement idéologique des *Führerworte*, il souscrit en grande partie aux propos tenus par Blobel – seulement, ce n'est pas Blobel, peu intelligent, qui les a inventés : « Si la valeur suprême, c'est le *Volk*, le peuple auquel on appartient, conclut Aue, et si la volonté de ce *Volk* s'incarne bien dans un chef, alors en effet, *Führerworte haben Gesetzeskraft*. » (BV 101) Alors qu'il reproche à ses collègues de raisonner « par syllogismes » (BV 119), Aue accepte ici les prémisses nazies sans les soumettre à une analyse critique. Et voilà qu'on voit l'analyse réduite à la question de savoir si l'extermination des Juifs est *nécessaire* – « nécessaire et inévitable » (BV 47, 82, 83, 100) – ou non. En fait, Aue souligne uniquement l'importance d'une pensée autonome, et reprend en cela le point de vue exposé dans la Toccata où il refuse carrément de plaider la *Befehlsnotstand*.

« Ce qui nous rend le personnage de Max humain et proche, suggère Florence Mercier-Leca, c'est qu'il est, semble-t-il, susceptible de basculer du côté de la lucidité. »²⁴ Force est de constater, toutefois, que Aue ne franchit pas ce cap – ou, s'il entrevoit les implications éthiques du projet nazi, ses analyses n'aboutissent pas à des actions concrètes. Par surcroît, les questions morales, insistantes au début, perdent en importance au courant de la guerre, la sensibilité morale du narrateur s'étiolant ainsi au fur et à mesure que le récit avance. Là encore, Stalingrad semble constituer un moment décisif dans le roman : « Depuis la Russie, je me sentais comme décalé », souligne Aue, témoignant de son « indécision », de son « trouble idéologique », de sa perte de « convictions » et son « apathie » intellectuelle et sexuelle qui se poursuit jusqu'au moment de

²⁴ Florence Mercier-Leca, *op. cit.*, p. 54.

l'écriture (BV 700, 439, 509). Si la passion et la conscience le tourmentent en Ukraine, c'est l'indifférence, la confusion et le cynisme qui caractérisent le narrateur vers la fin du roman. Horrifié, Aue constate qu'il commence à ressembler à ses collègues : un nazi stéréotypé amateur de l'ordre et du devoir :

[...] le sentiment qui me dominait à présent était une vaste indifférence, non pas morne, mais légère et précise. Mon travail seul m'engageait, je sentais qu'on m'avait proposé là un défi stimulant qui ferait appel à toutes mes capacités, et je souhaitais réussir – non pas en vue d'un avancement, ou d'ambitions ultérieures, je n'en avais aucune, mais simplement pour jouir de la satisfaction de la chose bien faite. (BV 526)

Il n'est pas certain, toutefois, que l'insensibilité soit coulée en lui après Stalingrad : déjà à Kharkov, en étudiant les tireurs pendant les *Aktions*, Aue se rend compte qu'à force d'assister régulièrement à ces « spectacles », le sentiment de scandale initial s'use et il s'y habitue. Mais c'est précisément à cette *destruction du désir*²⁵ que Littell associe le nazisme dans *Air*, où le souvenir de la partisane pendue continue à hanter le protagoniste :

[...] je n'avais pas de remords, je ne me sentais pas coupable, je ne pensais pas que les choses auraient pu ou dû être autrement, seulement je comprenais ce que cela voulait dire de pendre une fille, nous l'avions pendue comme un boucher égorge un bœuf, sans passion, parce qu'il fallait le faire, parce qu'elle avait fait une bêtise et devait le payer de sa vie, c'était la règle du jeu, de notre jeu [...]. (BV 835-836)

Ici comme ailleurs, Aue dénonce l'absence de toute passion dans les exterminations, ce « jeu » qui se joue selon des « règles » spécifiques et où la mort se voit réduite à un « travail » (celui d'un boucher, en l'occurrence). Le véritable scandale ne sont pas ces quelques sadiques qui tuent par plaisir, mais ces milliers d'hommes allemands qui tuent « parce qu'il fallait le faire ».

Conclusion

La distance temporelle, physique et partiellement idéologique qui sépare Max Aue de l'horreur nazie lui permet d'en rendre compte et de l'analyser avec le recul nécessaire. D'après Susan Suleiman, cette position légèrement décalée augmente l'autorité morale du personnage,

²⁵ Cf. Catherine Coquio, « 'Oh my human brothers, let me tell you how it happened.' (Who is the Perpetrator Talking To ?) » in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *op. cit.*, p. 89.

qui préfère ne pas se salir pas les mains et, contrairement à ses homologues historiques (Rudolf Höss) et fictionnels (Rudolf Lang), n'hésite pas à exprimer ses doutes quant aux décisions de ses supérieurs. Il est indiscutable, de toute façon, que la narration dépend largement de la position extérieure du protagoniste. Grâce à la rétrospection exceptionnelle, plus de vingt-cinq ans après la guerre, Max Aue peut élaborer un discours *neuf*, à la fois descriptif, analytique et contemporain. Le contraire est vrai aussi, l'abolition de la distance s'avère désastreuse pour le témoignage : la narration s'efface quand le protagoniste descend dans le ravin de Babi Yar et son discours devient aberrant à partir du moment où il accueille avec empressement les prémisses de l'idéologie nazie.

Curieusement, toutefois, si le rapprochement entre le protagoniste et l'horreur entraîne de graves conséquences au niveau de la narration, il aboutit en même temps à une meilleure intelligence des événements. C'est à travers le regard pénétrant de la fille à Babi Yar que Aue se confronte à l'Autre et comprend enfin le non-sens de cette mort. Quand le narrateur constate enfin avec regret que ses troubles moreaux ont dissipé naturellement après un certain temps, Littell nous suggère que la disparition de la passion et de la *question* est peut-être la perversion même du nazisme.

La mémoire

Je suis une véritable usine à souvenirs. J'aurai passé ma vie à me manufacturer des souvenirs, même si l'on me paye, plutôt, maintenant, pour manufacturer de la dentelle. (BV 12)

La mémoire-archive

Dès la Toccata, Aue touche également le sujet de la mémoire, essentielle à l'écriture testimoniale mais en même temps hautement problématique par sa nature lacunaire chez l'homme. Le narrateur soulève, par l'image du chat noir, la question de l'évanescence de la mémoire et de la difficulté de saisir le passé : un jour, sans le consulter, sa femme lui ramène ce chat qui griffe quand il veut le prendre dans ses bras mais vient coucher en boule sur sa poitrine la nuit comme « une masse étouffante » (BV 13). Comme ce chat, ses souvenirs lui échappent quand il veut y accéder pendant la journée, pour ensuite lui revenir dans ses rêves la nuit. Non qu'il manque de souvenirs mais comme la dentelle, ils craignent la lumière, sortant « en vagues lourdes et noires » (BV 15). Aue explique que pour lubrifier les pièces mobiles des métiers sans

ruiner le tissu délicat, les hommes dans l'atelier appliquent le graphite qui noircit la dentelle ; ce sont ensuite les femmes « dégraphiteuses » qui la blanchissent.²⁶ À l'usine comme à la guerre, le travail connaît une stricte ségrégation sexuelle : « Je suis heureuse de ne pas être un homme », avoue Una à son frère (BV 445).

La mémoire de Aue est infaillible au niveau de l'histoire factuelle. En fait, remarque Claude Lanzmann, l'auteur a doté son protagoniste de « l'Histoire comme mémoire »²⁷. Ce n'est pas seulement Littell qui a effectué un travail de documentation important dans les archives, Aue aussi construit sa mémoire sur des citations. Ayant « acheté et lu une quantité considérable de livres sur le sujet afin de [...] rafraîchir la mémoire » (BV 13), il est au courant, au moment où il prend la plume, des théories de Christopher Browning et Hanna Arendt sur le bourreau nazi et renvoie aux recherches de Raul Hilberg pour calculer le nombre de Juifs exécutés.

Il n'est pas surprenant, dès lors, de voir que le narrateur insiste à plusieurs reprises sur le rapport entre son propre récit et les archives. Ainsi commente-t-il largement sur Eichmann et rapporte-t-il avec précision ses discussions avec lui, sachant que le lecteur aussi connaît ce personnage à travers le compte rendu de son procès :

Si j'ai décrit si longuement ces rencontres avec Eichmann, ce n'est pas que je m'en souviens mieux que d'autres : mais ce petit Obersturmbannführer, entre-temps, est devenu en quelque sorte une célébrité, et je pensais que mes souvenirs, éclairant son personnage, pourraient intéresser le public. On a écrit beaucoup de bêtises sur lui : ce n'était certainement pas *l'ennemi du genre humain* qu'on a décrit à Nuremberg [...] ; il n'était pas non plus une incarnation du *mal banal*, un robot sans âme et sans visage, comme on a voulu le présenter après son procès. (BV 524, l'auteur souligne)

Aue reprend la formule de Hannah Arendt sur la banalité du mal qu'il interprète de travers : Eichmann n'était pas un « robot sans âme », réfute-t-il, mais « un bureaucrate de grand talent », ne fût-ce que « dans le cadre de tâches délimitées » (BV 524-525).

Par moments, les chevauchements entre autobiographie et archive sapent la narration, au point de la rendre complètement redondante. Ainsi, au lieu de décrire les installations de Monowitz, Aue renvoie le

²⁶ Voir Aurélie Barjonet, « Manufacturing Memories : Textual and Mnemonic Weaving in *The Kindly Ones* » (in *Idem* et Liran Razinsky (dir.), *op. cit.*, p. 111-130) pour une analyse détaillée du rapport entre la dentelle et la mémoire, entre le graphite et l'écriture testimoniale.

²⁷ Marie-France Etchegoin et Claude Lanzmann « Lanzmann juge *Les Bienveillantes* », *Le Nouvel Observateur*, 21 septembre 2006, p. 27.

lecteur à la documentation existante : « je n'ai rien à ajouter » (BV 563, 579). À d'autres endroits, Aue se mêle à des débats qui passionnent toujours les historiens de la Shoah. C'est le cas quand il croit avoir vu Albert Speer à Posen le soir du 6 octobre, suggérant par là que ce dernier a entendu le discours célèbre de Himmler, contrairement à ce qu'il prétend dans ses propres mémoires.

Le rapport entre fiction et archive s'estompe davantage quand Aue renvoie le lecteur à ses propres rapports sur le Caucase, signés par Ohlendorf ou Seibert, deux personnages historiques en effet, et « identifiables grâce au signe de dictée M.A. » (BV 198). De même, après avoir pincé ou mordu (dans l'édition de poche) le nez de Hitler, le narrateur s'interroge sur l'absence de cet épisode dans les livres d'histoire : ni Trevor-Roper, ni Bullock, deux historiens de la Shoah, n'en soufflent mot. Et d'expliquer que « le silence des chroniqueurs sur ce point est d'ailleurs compréhensible » puisque tous les témoins directs doivent être morts (BV 881).

Un trou de mémoire

L'épisode à Stalingrad est encore décisif à ce propos et constitue un tournant dans le fonctionnement de la mémoire-archive comme base du récit. Dans les rues de la ville assiégée, Aue s'éloigne un moment de son ami Thomas et de son guide Ivan, mais à cause d'une infection à l'oreille qui l'a rendu presque sourd, il n'entend pas leurs et est touché par une balle de sniper. À partir de ce moment, le récit se poursuit sur le mode de l'hallucination : lors d'un voyage vers le Bord du monde dans un dirigeable, Aue rencontre un chat aux yeux vairons, un nain et un borgne en pleine steppe russe.

Une fois réveillé de son coma, il constate que rien, sauf une toute petite cicatrice ronde, ne rappelle l'accident, mais que tout a pourtant changé pour lui. C'est qu'avec ce corridor dans la tête, ce « puits fabuleux, fermé, inaccessible à la pensée » comme il l'explique, il sera obligé de réorganiser ses réflexions autour de ce trou (BV 404). Croyant être doté d'un « troisième œil », d'un « œil pinéal » bataillien, Aue est convaincu de voir les choses plus clair : « mes yeux s'ouvraient et le monde s'y engouffrait », se réjouit-il (BV 474). Force est de constater que son récit devient de plus en plus fluctuant à partir de ce point, « fabuleux » en effet. Quand il voit Hitler en rabbin à papillotes, habillé d'un grand châle rayé bleu et blanc et le *tefillin* fixé sur le front, il se demande même s'il n'est pas devenu fou.

Sa mémoire défectueuse fait dériver le récit : ses souvenirs deviennent « douteux » (BV 454), impossibles à distinguer de la fantaisie, de

l'hallucination ou du rêve (BV 633), « nimbés d'une lumière sereine, sans doute déformante » (BV 461). Les carences de sa mémoire culminent dans le chapitre Air qui se lit comme une orgie imaginativement incestueuse dont le statut ontologique est absolument incertain :

De ce qui se passa dans cette belle maison vide, je ne sais pas si je peux dire grand-chose. J'ai déjà écrit une relation de ces événements, et, lorsque j'écrivais, elle me paraissait véridique, en adéquation avec la réalité, mais il semblerait qu'en fait elle ne corresponde pas à la vérité. Pourquoi en est-il ainsi ? Difficile à dire. Ce n'est pas que mes souvenirs soient confus, au contraire, j'en garde de nombreux et de très précis, mais beaucoup d'entre eux se chevauchent et même se contredisent, et leur statut est incertain. (BV 798)

Aue conclut finalement qu'il a dû être seul dans la maison et qu'il a donc fantasmé les scènes avec Una. Cela n'empêche qu'il continue à confondre souvenir et rêve, ce qui l'amène à reconnaître finalement qu'il « ne [savait] même plus ce qu'était un souvenir » (BV 813). L'audace de Aue, qui malgré ces déclarations « parle torrentiellement pendant 900 pages »²⁸, exaspère en particulier Claude Lanzmann.

Le passage le plus frappant à ce sujet est sans aucun doute le « trou de mémoire » que laisse la visite du protagoniste à sa mère et son beau-père Moureau à Antibes. Le lendemain de son arrivée, il se réveille pour retrouver le couple mort, Moureau tué à la hache que Aue a encore maniée la veille et sa mère étranglée dans son lit. Le narrateur prétend n'avoir « aucun souvenir » de cette nuit (BV 488), mais les preuves rassemblées sur le lieu du crime plaident contre lui. Quoique la « scène manquante »²⁹ du matricide ne soit pas narrée, elle est clairement dictée par la trame mythique de l'Orestie qui inspire le roman familial du narrateur.

Conclusion

Au Caucase, Aue rencontre Nahum ben Ibrahim, un vieux Juif du Daghestan qui le convainc en grec ancien de grimper la montagne avec lui jusqu'au sommet, puis désigne le lieu exact où doit être creusé sa tombe. Âgé d'au moins cent vingt ans mais « aussi frais qu'un jeune arbre » (BV 264) après l'escalade, Nahum ben Ibrahim est manifestement une figure allégorique – il représente la Mémoire. Devant un Aue pantois, il explique que l'ange qui accompagne l'enfant avant la naissance a

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Florence Mercier-Leca, *op. cit.*, p. 53.

oublié de lui sceller les lèvres, de sorte qu'il se souvient « de tout ce qui s'est passé avant » quand on lui a montré le Paradis et l'Enfer, mais aussi le lieu où il vivrait sur terre et où il serait enterré après sa mort.

Le vieux Juif est ainsi l'antipode de Max Aue : sa mémoire naturelle et inconsciente s'oppose brutalement à celle du protagoniste, factuelle et « manufacturée ». *Les Bienveillantes* plonge en effet le lecteur dans les archives, faisant chevaucher autobiographie et Histoire, souvenir et document. Ce procédé augmente non seulement la crédibilité du protagoniste comme témoin historique ; par l'incorporation de la bibliographie sur la Shoah, le roman offre une description en même temps qu'une *interprétation* des événements passés.

Le topos de la mémoire est mis à mal, finalement. Si les souvenirs de guerre de Aue sont très précis au début, vérifiés et complétés par la lecture de livres d'histoire, la mémoire factuelle du narrateur est fragilisée après son accident à Stalingrad et ne cesse de se confondre avec l'hallucination. Ses autres souvenirs, ceux qui constituent son « roman familial », semblent enfin plus littéraires que personnels, puisés dans la psychanalyse et dans la mythologie grecque.

L'observation

« Voilà, soyez maudits, repaissez-vous de ce joli spectacle ! » (BV 97)

Dans son usine de dentelle, Aue occupe un bureau avec une grande baie au fond, qui lui procure une vue surplombante sur l'atelier. « Quand je veux penser, je quitte ma table de travail et vais me tenir devant la vitre, je contemple les métiers alignés à mes pieds, les mouvements sûrs et précis des tullistes, je me laisse bercer », raconte-t-il (BV 16). Le regard est un élément crucial pour le livre, qui développe la problématique de l'observation par les *topoi* du spectacle, de la fascination et de la caméra. Plutôt que d'être un personnage incarné, Aue est selon Littell un « vecteur » ou un « scanner »³⁰ qui porte un regard distancié sur les événements et sur les autres SS.

L'on peut dire que Aue est un observateur *professionnel*, envoyé dans les zones contrôlées par les *Einsatzgruppen* pour rédiger des rapports objectifs sur le moral des troupes. Dans ses mémoires, il explique comment il doit scruter le comportement des soldats pour sonder leurs motivations et étudier l'impact de la guerre sur leur fonctionnement émotionnel. Plusieurs personnages historiques en outre – Pohl, Blobel,

³⁰ Jonathan Littell et Richard Millet, *op. cit.*, p. 22 ; Samuel Blumenfeld et Jonathan Littell, « Il faudra du temps pour expliquer ce succès », *Le Monde des livres*, 16 novembre 2006.

Müller, Frank, Heydrich, Höss, Eichmann et d'autres encore – n'échappent pas au regard perçant du narrateur.

Aue souhaite toutefois dépasser le niveau superficiel de l'observation et accéder, par le regard, à une connaissance du monde – de la vie et surtout de la mort qui l'entoure. Il n'est d'ailleurs pas le seul à se livrer au « spectacle » de la mort. À Lemberg, une foule se réunit sur le boulevard central pour regarder la molestation puis la pendaison des Juifs, tandis qu'à Jitomir, les *Aktions* attirent des spectateurs parmi la 6^e armée se comportant « comme s'ils s'étaient aux courses » (BV 97). C'est à ce moment qu'un passage de Platon vient à l'esprit du narrateur :

Léonte, fils d'Aglaion, remontait du Pirée par le côté extérieur du mur Nord, lorsqu'il vit des corps morts couchés près du bourreau ; et il conçut un désir de les regarder, et en même temps ressentit du dégoût à cette pensée, et voulut se détourner. Il lutta ainsi avec lui-même et plaça sa main sur les yeux, mais à la fin il succomba à son désir et, s'écrouillant les yeux avec les doigts, il courut vers les corps, disant : « Voilà, soyez maudits, repaissez-vous de ce joli spectacle ! » (BV 97)

Le rapport entre la guerre et le texte de Platon le frappe déjà dans la forteresse de Lutsk débordant de cadavres enflés et de grosses mouches bleues. À la vue des visages informes, et abattu par l'odeur « immonde », Aue est alors tiraillé entre le désir de fermer les yeux et celui de regarder, « regarder de tout mon saoul et essayer de comprendre par le regard cette chose incompréhensible, là, devant moi, ce vide pour la pensée humaine » (BV 39).

L'entrée dans le récit s'effectue donc par la volonté de comprendre, de *comprendre par le regard*. Et dans le roman, Aue essaie de toutes ses forces de percer la réalité opaque de la guerre, transformant l'écriture en un « curieux exercice » (BV 19), mieux : un exercice de curiosité. Décidé à aller « jusqu'au bout, les yeux grands ouverts » (BV 95), il se dit prêt à regarder le malheur en face et à en voir les conséquences : « fermer les yeux, ce n'est jamais une réponse », maintient-il avant d'assister à sa première *Aktion* (BV 82).

Devant la mort et le mal, Aue éprouve donc une certaine fascination qui le porte à s'identifier au Léonte de Platon. De toute évidence, la combinaison de l'effroi et de la beauté, de la sidération et de la violence esthétisée le séduit : à Kotelnikovo, en route vers Stalingrad, il entend une chanson cosaque « dont le refrain va si gaiement *O, i ty Galia, Galia molodaïa* » mais qui parle d'une jeune fille ravie et brûlée vive. « Et c'était magnifique. » (BV 318) L'album de Jitomir, on s'en souvient, est un objet particulièrement beau montrant pourtant les atrocités perpétrées dans les ravins ukrainiens. L'esthétique de l'effroi et de la fascination renvoie

finallement à cette photo « atroce, mais qui est belle »³¹ de la partisane qui a déclenché l'écriture du livre selon Littell. Avant d'être pendue à Kharkov, elle est embrassée sur la bouche par Aue et ses hommes, et c'est alors que le narrateur se trouve encore désarmé devant le regard d'une jeune femme :

Lorsque vint mon tour, elle me regarda, un regard clair et lumineux, lavé de tout, et je vis qu'elle, elle comprenait tout, savait tout, et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. Mes vêtements crépitaient, la peau de mon ventre se fendait, la graisse grésillait, le feu rugissait dans mes orbites et ma bouche et nettoyait l'intérieur de mon crâne. L'embrasement était si intense qu'elle dut détourner la tête. Je me calcinai, mes restes se transformaient en statue de sel; vite refroidis, des morceaux se détachaient, d'abord une épaule, puis une main, puis la moitié de la tête. Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ce tas de sel et le dispersa. Déjà l'officier suivant s'avavançait, et quand tous furent passés, on la pendit. Des jours durant je réfléchis à cette scène étrange ; mais ma réflexion se dressait devant moi comme un miroir, et ne me renvoyait jamais que ma propre image, inversée certes, mais fidèle. Le corps de cette fille aussi était pour moi un miroir. La corde s'était cassée ou on l'avait coupée, et elle gisait dans la neige du jardin des Syndicats, la nuque brisée, les lèvres gonflées, un sein dénudé rongé par les chiens. Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges. (BV 170-171)

Inévitablement, le regard de la partisane rappelle celui de la jeune fille à Babi Yar dont les yeux paralysent Aue se muant en « vulgaire poupée » remplie de sciure de bois. Là aussi, c'est à travers la confrontation de l'Autre qu'il pressent le non-sens de l'entreprise dans laquelle il s'est engagée. La figure de Méduse qui apparaît dans cet extrait, et de la pétrification (aussi au sens érotique d'ailleurs, l'érection), constitue un fil rouge à travers le récit. Des trois Gorgones, créatures ailées aux défenses de sangliers et aux cheveux de serpents, Méduse est la plus célèbre : d'après le mythe, quiconque la regardait en face, changeait en pierre. Et c'est précisément ce qui se passe dans ce parc enneigé de Kharkov. Le protagoniste est pétrifié à la vue de la Gorgone et son regard perverti au sens propre du terme – détourné, renvoyé comme dans un miroir, se reportant sur lui-même. Le regard dans le miroir et le

³¹ Florent Georgesco et Jonathan Littell, « Maximilien Aue, je pourrais dire que c'est moi » [entretien], *Le Figaro*, 15 octobre 2007. La jeune femme est Zoïa Kosmodemianskaïa, une résistante soviétique tuée par les nazis à 18 ans pour avoir incendié des bâtiments. Son cadavre reste suspendu plusieurs semaines puis est abandonné dans la neige ; on le retrouve à moitié nu et dévoré par les chiens. Kosmodemianskaïa devient une martyre dont l'histoire sera exploitée dans la propagande de guerre après que Staline lui ait accordé le titre de « Héros de l'Union soviétique ».

dédoublément qui s'ensuit est une image de l'ironie : dans la réflexion spéculaire, la pensée s'observe elle-même. Ce renvoi, en plus, est fragmentaire et non total, car le corps de Max se brésille, s'effrite et se disloque.

Faute d'un regard d'artiste – un regard qui « cherche désespérément à saisir l'insaisissable réalité de ce qu'il voit » (BV 821) – Aue n'accède pas à « ce moment-là, précisément en lui-même » (BV 162) qui le tirerait hors de lui. Avec le dr. Hohenhegg, il discute de l'impossibilité de saisir l'expérience de la mort en tant que spectateur : « Mourants, dit-il, nous sommes peut-être déjà morts, mais nous ne mourons jamais, ce moment-là n'arrive pas » (BV 162-163). Le regard de la partisane dévoile ce savoir illimité que le protagoniste cherche à obtenir – « Elle comprenait tout, savait tout », s'étonne Aue. Elle est très proche, ainsi, du « musulman » ou du « témoin intégral » dont parle Primo Levi dans *Les Naufragés et les rescapés* : ce sont ceux qui ont « touché le fond », qui ont « vu la Gorgone »³² et ne sont pas revenus pour témoigner. C'est Aue, le bourreau, qui prend dans cet extrait le relais de la victime, témoignant de son savoir et de sa souffrance quelques instants avant sa pendaison.

Incapable de regarder l'horreur en face sous peine de se pétrifier, Aue n'arrive pas non plus à porter un regard clair *sur lui-même*, curieux pourtant de voir « quel effet tout cela aurait sur [lui] » (BV 106). Étant à la fois le regard, l'observateur et l'homme observé, Aue n'arrive pas à garder la distance nécessaire pour l'analyse critique ni même pour distinguer la moindre action *réelle* :

[...] à m'observer ainsi, en permanence, avec ce regard extérieur, cette caméra critique, comment pouvais-je prononcer la moindre parole vraie, faire le moindre geste vrai ? Tout ce que je faisais devenait un spectacle pour moi-même ; ma réflexion elle-même n'était qu'une autre façon de me mirer, pauvre Narcisse qui faisais continuellement le beau pour moi-même, mais qui n'en étais pas dupe. (BV 414)

Même sa propre vie lui apparaît comme une mise en scène : se sachant surveillé, il adapte ses gestes au regard imposé. La figure de Narcisse réapparaît dans le dernier chapitre du roman quand, en fuite pour les Russes en Poméranie, le protagoniste doit traverser un fleuve sur des poutrelles mais perd l'équilibre en voyant son propre reflet dans l'eau. Ici encore, Aue cherche la limite bataillienne, l'instant du scandale,

³² Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 82. « Nous n'aurons compris Auschwitz, souligne encore Agamben, que lorsque nous aurons compris qui est, ou ce qu'est le musulman, lorsque nous aurons appris à regarder avec lui la Gorgone. » (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 64)

la violation du Bien et du Beau, essaie de vivre l'*augmentum*, l'instant qui précède le *telos* : Narcisse devant son reflet, sur le point de se pencher et de regarder l'image dans l'eau ; ou encore, Maurice Blanchot³³ devant le peloton d'exécution, déjà prononcé mort, mais qui survit à cette mort promise.

La problématique du regard ouvre donc un métadiscours sur le savoir – ou plutôt sur la non-compréhension – mais aussi sur le témoignage. De fait, le regard interdit n'est pas seulement celui de la Méduse (l'autre) ou de Narcisse (le même) ; c'est aussi le regard d'Orphée. À la recherche d'Eurydice, Orphée descend dans les Enfers pour la ramener dans le monde des vivants. Il perd sa bien-aimée définitivement lorsqu'il se retourne pour la regarder avant qu'ils ne soient revenus sous la lumière du soleil, ne respectant pas la promesse faite à Hadès. La mélodie d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck retentit dans une maison abandonnée à Stalingrad, « délicate, lancinante, affreusement triste » (BV 378), et nous ramène au roman familial du protagoniste et à sa propre Eurydice Una, perdue à jamais. Le mythe nous rappelle aussi l'impossibilité de regarder en arrière et de retrouver le passé intact, suggérant que, si tout regard frontal est illusoire ou même mortel, la recherche du passé s'effectue nécessairement par le biais d'une écriture déformante qui transforme le réel vécu en une mise en scène artificielle.

Le langage et la représentation

Et puis si vous ne supportez pas ça vous feriez mieux de vous arrêter ici. (13)

La transparence linguistique : l'écriture comme expérience

Aue est très formel dans la Toccata : « moi, je n'aime pas les façons » (BV 13). Pas de détours chez lui, pas de louvoiements ou d'euphémismes. Lui, il ne se raconte pas d'histoires. Quand il s'agit de parler de la Shoah, il dira *tout* – sans trier et sans éviter les tabous. Son texte ne sera pas affecté ou imbibé d'un « sentimentalisme putréfié » (BV 20) comme celui d'autres bourreaux qui ont pris la plume avant lui : le livre que Hans Frank, gouverneur général en Pologne, écrit « face à l'échafaud » est jugé « fort mauvais, confus, geignard, baigné d'une curieuse hypocrisie religieuse » (BV 12) ; Herr Paul Carrell, alias Paul Karl Schmidt, qui à l'époque nazie caractérisait la question juive comme « une question d'hygiène politique », a dans son œuvre d'après-guerre « réussi l'exploit

³³ Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1994.

considérable de publier quatre volumes insipides sur la guerre en Union soviétique sans une seule fois mentionner le mot *juif* » (BV 20).

La parole de Aue sera « libre de toute contrition » et donc forcément choquante, mais toutefois moins suspecte que celle d'un Hans Frank ou d'un Rudolf Höss qui veulent plaire et qui *font dans la dentelle*. L'écriture, pour Aue, est facultative puisqu'il n'a rien à justifier : « En fait, j'aurais tout aussi bien pu ne pas écrire », assure-t-il (BV 12). Tandis que Höss rédige son autobiographie pour écrire sur sa vie intérieure, désireux de rectifier son image publique de monstre, Aue écrit pour « passer le temps » (BV 13, 14) – certainement pas « pour vous » (BV 16). C'est par un choix de mots offensants qu'il espère froisser Hélène, qui vient soigner son ami malade dans sa chambre à Berlin :

« J'ai besoin de chier », dis-je brutalement. Mais la provoquer semblait impossible : « Expliquez-moi ce qu'il faut faire, dit-elle calmement. Je vous aiderai. » Je le lui expliquai, sans mots grossiers mais sans euphémismes, et elle fit ce qu'il fallait faire. (BV 756)

De même, dénonçant la paix de l'âme que procurerait au lecteur un récit reposant, Aue raconte exactement ce qu'on ne veut *pas* savoir. À l'aide d'un langage hautement transparent, il décrit la violence de manière graphique : les crânes grouillent de scarabées, se fracassent ou volent en l'air, le sang et la cervelle aspergent le visage, les uniformes et les bottes des soldats allemands. Lorsque le protagoniste arrive à un hôpital improvisé au sous-sol du théâtre municipal de Stalingrad, la vue des cadavres entassés lui donne la nausée :

« Ne vous approchez pas trop des corps », fit un infirmier près de moi. Il tendait le doigt et je regardai un grouillement sombre et indistinct qui courait sur les cadavres empilés, se détachait d'eux, se mouvait parmi les débris. Je regardai de plus près et mon estomac se retourna ; les poux quittaient les corps refroidis, en masse, à la recherche de nouveaux hôtes. Je les contournai soigneusement et descendis ; derrière moi, l'infirmier ricanait. Dans la crypte, l'odeur m'enveloppa comme un drap mouillé, une chose vivante et polyforme qui se lovait dans les narines et la gorge, faite de sang, de gangrène, de blessures pourrissantes, de fumée de bois humide, de laine mouillée ou trempée d'urine, de diarrhée presque sucrée, de vomissures. Je respirais par la bouche en sifflant, m'efforçant de retenir mes haut-le-cœur. On avait aligné les blessés et les malades, sur des couvertures ou parfois à même le sol, parmi toutes les vastes caves bétonnées et froides du théâtre : les gémissements et les cris résonnaient sur les voûtes ; une épaisse couche de boue recouvrait le sol. Quelques médecins ou infirmiers en blouse souillée évoluaient au ralenti entre les rangées de moribonds, cherchant précautionneusement où poser les pieds pour éviter d'écraser un membre. (BV 371-372)

L'estomac du narrateur se retourne devant ce tableau dégoûtant. La description interpelle en effet tous les sens : la vue des cadavres envahis par les poux se déplaçant en masse donne des frissons. C'est ensuite l'odeur qui est dans une image repoussante associée au goût : Aue sent les vomissures, le sang et la diarrhée « presque sucrée ». Le bruit des cris et des gémissements des blessés se combine enfin à la sensation de marcher sur les membres (un peu comme à Babi Yar, où Aue doit marcher sur les corps) pour provoquer des haut-le-cœur qui lui mettent un mauvais goût dans la bouche.

En poussant à l'extrême la représentation des atrocités, en détaillant des scènes épouvantables en des termes crus et scatologiques, Aue cherche à provoquer le scandale et empêche le lecteur de détourner le regard, avec la complaisance coupable qui en découle. La description des événements dans *Les Bienveillantes* rappelle ainsi la figure classique de l'hypotypose, qui est fondée sur une *image* rendue de manière si réaliste et vive que le lecteur croit y assister réellement.³⁴ Il est vrai que le procédé crée un effet de réel indispensable pour le fond historique du roman, mais c'est surtout que Aue veut donner à *voir* et à *sentir*, non seulement au lecteur mais aussi à lui-même : « Peut-être est-ce pour cela que je rédige ces souvenirs, suggère-t-il : pour me remuer le sang, voir si je peux encore ressentir quelque chose, si je sais encore souffrir un peu. » (BV 19)

L'intrication de l'écriture et de l'expérience est renforcée dans la Toccata quand Aue calcule le nombre de morts juifs par minute et demande ensuite au lecteur d'essayer de se représenter « comme s'ils étaient là devant vous, alignés, ces un, deux trois morts » (BV 22-23). Cet « exercice de méditation » doit être poursuivi, d'ailleurs, « jusqu'à ce que le sol se dérobe sous vos pieds » (BV 23). Aue souligne ici sa volonté d'*imaginer* les statistiques des dossiers historiques *par l'écriture*, de donner un corps et une vie au passé, de même que Littell qui qualifie l'écriture d'« expérience »³⁵.

L'obscénité

L'obscénité du récit relève principalement de la description graphique de la violence et des morts, mais concerne aussi la juxtaposition de l'extermination des Juifs et des éléments du quotidien. C'est là une grande différence avec les mémoires de « vrais » nazis qui ne voient pas

³⁴ Cf. Dominique Bocage-Lefèbvre, « La connaissance du narrateur », in Murielle Lucie Clément (dir.), *op. cit.*, p. 104.

³⁵ Samuel Blumenfeld et Jonathan Littell, *op. cit.*

l'indécence de la mise en rapport : Höss parle longuement et sans gêne de sa famille et du « paradis de fleurs » que sa femme cultive à Auschwitz ; Lang pour sa part multiplie les scènes de bonheur familial alternées avec le compte rendu de la mise en place de l'usine de la mort. Aue, par contre, est souvent le seul dans la compagnie à remarquer l'incongruité de ces tableaux. Ainsi, attendant le canard dans un restaurant à Lemberg, Thomas ne se retient pas de préciser, dans cette ville complètement ravagée par les Allemands, que « normalement, c'est servi avec une soupe au sang de canard en entrée, mais aujourd'hui ils n'ont pas pu » (BV 65). Pendant l'*Aktion* à Jitomir ensuite, le protagoniste mange avec les officiers subalternes dans une cantine improvisée près du ravin, et fulmine contre le *Verwaltungsführer* responsable des rations de boudin noir.

La confrontation du quotidien et de l'atrocité des massacres cause la panique chez Aue à Belzec. Globocnik l'invite au dîner et lui conseille de plonger dans la piscine du parc, mais la scène mondaine est brusquement interrompue quand deux Orpo apparaissent sur le terrain, fusil à l'épaule, traînant deux détenus voleurs pour les fusiller. Une angoisse démesurée envahit Aue à la pensée des Juifs morts jetés dans la piscine et l'obligeant à « nager dans le sang, entre les corps flottant sur le ventre ». Cette position imaginée des détenus dans l'eau est exactement celle des Juifs morts à Babi Yar, forcés, selon la méthode « en sardine », de se coucher à plat ventre au fond de la fosse pour se faire tuer. La tension n'est soulagée qu'au moment où Aue entend les deux coups de feu un peu plus loin « comme le *pop ! pop !* de bouteilles de champagne qu'on débouche » (BV 554). C'est cette association qui permet au récit de reprendre et au narrateur de se mettre dans l'ambiance de fête.

Une scène particulièrement révélatrice à ce sujet est celle où Aue est accueilli dans la villa des Höss à Auschwitz. Quelques heures auparavant, il a inspecté le Canada, le dépôt de biens confisqués aux Juifs, où il a constaté que les SS le considéraient comme leur réserve privée. Aue est choqué d'apprendre que le commandant lui-même stimule ce système de corruption, ayant fait livrer à sa femme « un panier plein de petites culottes, et de la meilleure qualité, en soie et en dentelle » (BV 566). Ensuite il rencontre sur le perron Klaus, le fils aîné, habillé en un veste en tweed et des bottines rapportés du camp par son père. L'ignorance morale et la légèreté de pensée chez le commandant lui apparaissent alors comme indécentes :

Je contemplai avec curiosité cet homme si rigide et consciencieux, qui habillait ses enfants avec les vêtements d'enfants juifs tués sous sa responsabilité. Y pensait-il en les regardant ? Sans doute l'idée ne lui venait

même pas à l'esprit. Sa femme lui tenait le coude et poussait des éclats de rire cassants, aigus. Je la regardai et songeai à son con sous sa robe, niché dans la culotte en dentelle d'une jeune et jolie juive gazée par son mari. La Juivesse était depuis longtemps brûlée avec son con à elle et partie en fumée rejoindre les nuages ; sa culotte de prix qu'elle avait peut-être spécialement mise pour sa déportation, ornait et protégeait maintenant le con de Hedwig Höss. Est-ce que Höss pensait à cette Juive, lorsqu'il retirait sa culotte pour honorer sa femme ? Mais peut-être ne s'intéressait-il plus beaucoup au con de Frau Höss, aussi délicatement couvert fût-il : le travail dans les camps, quand il ne faisait pas des hommes des détraqués, les rendait souvent impuissants. Peut-être gardait-il sa propre Juivesse quelque part dans le camp, propre, bien nourrie, une chanceuse, la pute du Kommandant ? Non, pas lui : si Höss prenait une maîtresse parmi les détenues, ce serait une Allemande, pas une Juive. (BV 576-578)

Aue met le doigt sur la plaie quand il s'indigne de l'indécence du commandant qui habille ses propres enfants de vêtements que l'on a pris sur des enfants morts, et rapproche ainsi le travail (la mort) et la famille d'une manière inacceptable. Höss lui-même ne semble pas s'en soucier – « sans doute l'idée ne lui venait même pas à l'esprit » – et c'est aussi le pari de Robert Merle, dont le protagoniste témoigne d'une insouciance terrifiante à ce propos.

Dans cet extrait, le rapport entre horreur et famille est transplanté dans la sphère la plus intime quand Aue imagine Frau Höss portant la culotte d'une juive morte. Cette culotte amène le narrateur, par association, à suggérer une relation sexuelle entre le commandant et une de ses détenues. Il faut noter que ce commentaire n'est pas dénué de tout fondement : de fait, l'introduction de Martin Broszat au *Kommandant in Auschwitz* mentionne l'affaire de Höss avec une détenue – allemande selon l'éditeur (A 27), juive dans la traduction néerlandaise (N 20). Le juge Konrad Morgen, mis au courant du fait, inspecte le camp en 1943 et réussit finalement à interroger la femme en question, Eleonor Hodys, en 1944.³⁶ Höss, on s'en doute, a toujours nié les allégations. Si la narration verse encore dans le registre scabreux dans *Les Bienveillantes*, ce n'est pourtant pas l'imagination effrénée de Aue qui rend le tableau obscène : c'est le rapprochement si intime mais inconscient entre la mort et la famille, entre la mort et la sexualité, qui constitue le scandale.

³⁶ La transcription du témoignage de Hodys se trouve dans Michael Perry (éd.), *Dachau Liberated : The Official Report* [1945], US Seventh Army, Inkling Editions, 2000. Morgen mentionne son rapport également à Nuremberg.

Conclusion

Un tel langage, qui dénonce l'état des choses sans ambages, ne peut être celui d'un nazi réel. Aue ne parle pas comme un vrai Allemand, signale Peter Schöttler, qui se voit appuyé par Claude Lanzmann jugeant la logorrhée du protagoniste trop extraordinaire pour être crédible.³⁷ Littell confirme ce fait lui-même lors d'un entretien avec Samuel Blumenfeld, où il cite Georges Bataille disant que « les bourreaux n'ont pas de parole, ou alors, s'ils parlent, c'est avec la parole de l'Etat »³⁸. Aue dit autant quand il déplore « la prose lamentable » et la « langue morte » de certains auteurs allemands : « On bavarde, on minaude, on patauge dans une tourbe fade pétrie [...], c'est fatigant, *personne ne parle*. » (BV 20, nous soulignons) C'est-à-dire, les bourreaux parlent, mais leur parole est une « aporie » qui ne révèle rien de « vrai »³⁹.

C'est ici que l'auteur, selon Pierre Nora, franchit « une ligne rouge »⁴⁰ : au lieu de construire un discours sur les documents historiques et les mémoires de bourreaux réels, l'auteur a décidé de *se mettre* dans la peau du bourreau. Et l'on doit conclure que Littell pousse assez loin le jeu d'identification : non seulement fixe-t-il l'anniversaire de son protagoniste le 10 octobre (le sien) ; qui plus est, comme l'auteur qui avoue être « un mélomane frustré » ne sachant « aligner deux notes sur un piano »⁴¹, Aue regrette ne pas être devenu pianiste – « J'aurais été ravi de faire de la musique, soutient-il vers la fin de son livre, si j'avais su aligner deux notes et reconnaître une clef de sol » (BV 720).

La complexité du narrateur qui est en même temps Max Aue et Jonathan Littell constitue selon Nora le scandale du livre mais aussi un coup de génie. Clairement, la scénographie de Littell apporte au récit de Aue une polyphonie bien plus subtile que chez Merle, qui souligne ostensiblement son désaccord avec le protagoniste. Il reste important, tout de même, de distinguer les deux niveaux narratologiques du récit : la présence implicite de l'auteur, repérable par le biais d'une lecture active, introduit une dimension critique ou ironique et crée un discours qui par moments *se délégitime*.⁴² Il résulte de ce procédé que Max Aue est

³⁷ Peter Schöttler, « Tom Ripley au pays de la Shoah » [compte rendu des *Bienveillantes*], *Le Monde*, 14 octobre 2006 ; Marie-France Etchegoin et Claude Lanzmann, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Samuel Blumenfeld et Jonathan Littell, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jonathan Littell et Pierre Nora, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ Jonathan Littell et Richard Millet, *op. cit.*, p. 13.

⁴² Le monopole de la parole du bourreau dans *Les Bienveillantes* n'est qu'illusoire, assure Luc Rassin : le roman est un lieu profondément polyphonique où des voix discordantes (des contre-discours) se lèvent et l'auteur implicite prévoit des mécanismes de délégitimation du discours nazi, promouvant ainsi une « lecture contre » (Luc Rassin,

un personnage moralement ambigu : il n'est pas un monstre sadique – ou plutôt, sa monstruosité se situe en dehors du cadre professionnel – mais résiste en même temps à l'identification. Grâce au jeu littéraire, le lecteur retrouve dans *Les Bienveillantes* un discours *anachronique*, qui se veut une brusque confrontation avec la violence et révèle toute l'obscénité du projet nazi.

Max Aue, le faux témoin

Parti pris pour la fiction

Les critiques sur « l'in vraisemblance » de Max Aue n'ont pas manqué dans la presse française. « Complètement invraisemblable » selon Edouard Husson, « bien trop subtil » pour Bordat et Vitkine, une « invraisemblable créature » d'après Florent Brayard, un bourreau non incarné selon Lanzmann⁴³ : tous les éléments qui permettent à Aue d'être « témoin de la Shoah » – sa présence aux événements essentiels, ses rencontres avec des figures historiques, ses souvenirs, sa lucidité, sa capacité à parler et à observer de manière critique – sont exactement ceux qui rendent le personnage suspect aux yeux des critiques. Le choix de l'auteur pour se mettre dans la peau d'un nazi au lieu de modeler son protagoniste sur un nazi réel – comme c'est le cas de Rudolf Lang dont l'ignorance morale et l'amour du devoir sont calqués sur Rudolf Höss – révèle son parti pris pour la fiction. Tandis que Merle affermit le lien entre l'Histoire et son roman (qu'il qualifie en grande partie de « livre d'histoire ») et creuse la distance entre sa propre position d'auteur et celle de son protagoniste-narrateur dont il prend en charge le discours, *Les Bienveillantes* valorise précisément les éléments fictionnels, et spéculer sur le resserrement du lien entre le personnage et l'auteur.

« Peut-on dire que Max Aue est témoin ? », demande Richard Millet à Jonathan Littell. « Quelque part, oui, répond celui-ci, en tout cas, *il fonctionne comme un témoin*. »⁴⁴ Aue peut être témoin *parce qu'on est en littérature*. « Faux nazi », il ne correspond pas du tout au stéréotype du SS

« Lire contre », in *Idem* (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et Cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 7-15). Voir aussi l'article de Luc Resson dans *Actes Fabula* où l'auteur insiste encore sur la séparation des différents niveaux narratologiques : « De la critique littéraire considérée comme un exercice de mépris » [compte rendu de *Séductions du bourreau* de Charlotte Lacoste], *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, 2013.

⁴³ Édouard Husson, « *Les Bienveillantes*, un canular déplacé », *Le Figaro*, 8 novembre 2006 ; Josselin Bordat et Antoine Vitkine, « Un nazi bien trop subtil », *Libération*, 9 novembre 2006 ; Florent Brayard, *op. cit.* ; Marie-France Etchegoin et Claude Lanzmann, *op. cit.*

⁴⁴ Jonathan Littell et Richard Millet, *op. cit.*, p. 23, nous soulignons.

mais est en revanche un *homme libre* dans tous les sens du mot : il a évité le jugement et mène une vie tranquille en province où personne ne connaît sa véritable identité ; en outre, sa parole n'est pas dirigée par un auteur-metteur en scène qui le prive de la possibilité de communiquer avec ses lecteurs ou d'exploiter le procédé rétrospectif ; il est enfin libre comme Oreste, libre dans le crime qu'il assume et dont il accepte toutes les conséquences et les responsabilités. Ce n'est pas un hasard si Aue, juriste mais mélomane, préfère « le libre jeu de la pensée et du langage » à « la rigueur pesante de la Loi » (BV 461).

Alors que Rudolf Lang est déterminé par son propre passé et par celui de l'Allemagne, le comportement de Aue reste un mystère malgré son « roman familial » hautement symbolique. Certes, la lecture psychanalytique sert d'explication pour la fausse homosexualité du protagoniste qui ne veut pas « trahir » sa sœur avec une autre femme. Elle permettrait à la limite de repérer le lien entre l'inceste et l'extermination des Juifs selon le thème du Même et de l'Autre⁴⁵ – « En tuant les Juifs, [...] nous avons voulu nous tuer nous-mêmes, tuer le Juif en nous », dit Una (BV 801-802). Toutefois, le parcours antérieur du protagoniste n'explique en rien ses choix dans sa carrière professionnelle. À ce niveau, Aue demeure une énigme pour le lecteur et pour soi-même. Distinguant parmi ses collègues « trois tempéraments » – ceux qui tuent avec volupté, par devoir et par antisémitisme –, il ne sait pas quelle place il occuperait dans ce classement ; la réponse à cette question continue à lui « fuir entre les doigts » (BV 106).

Max Aue n'est pas le seul personnage invraisemblable ici : le livre grouille de caricatures tels Mandelbrod avec ses assistantes triplées, et le duo policier Clemens et Weser, ces « marionnettes animées, mal taillées et mal peintes » (BV 759). Certains personnages peuvent être considérés comme des « lieux ironiques »⁴⁶ selon Annick Jauer : le jeune ingénieur Osnabrugge, formé pour effectuer la « mission culturelle » (BV 131) que constitue la construction de ponts, est finalement engagé pour les démolir – « Chaque fois j'ai l'impression d'assassiner un enfant », confie-t-il au narrateur (BV 631). Le brillant linguiste Voss, l'un des critiques les plus virulents de l'idéologie nazie, perd sa langue après un accident, ne produisant plus que des sons incompréhensibles comme « un babillage d'enfant » qui exprime son agonie « en deçà de la langue » (BV 295). Le sort de Voss et d'Osnabrugge, qui finissent par faire absolument le con-

⁴⁵ Cf. Georges Nivat, « Adelphic Incest in Musil, Nabokov, and Littell », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *op. cit.*, p. 19-31.

⁴⁶ Annick Jauer, « Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell ». Communication présentée au colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, Aix en Provence, 2008.

traire de ce à quoi leur métier les avait préparés, souligne une certaine ironie de l'histoire. C'est d'ailleurs ce que le « Dr. Jur. » Aue affirme quand il se rend compte qu'on engage des juristes « pour faire assassiner des gens sans procès » (BV63).

Au niveau de l'histoire aussi, le texte insiste constamment sur sa propre nature fictionnelle malgré l'investissement dans le détail factuel. Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, il semble, le document lâche sa prise sur la fiction. Quand la mémoire de Aue est « trouée » à Stalingrad, l'écriture verse définitivement dans le rêve et l'hallucination, et des passages féériques (dans *Air*) ou grotesques (dans *Gigue*) vont occuper une place prépondérante. Aue pince (ou mord) alors le nez de Hitler dans le *Bunker* – fait non attesté par les historiens, comme il fait remarquer finement –, et il tue son ami Thomas dans le zoo de Berlin transformé en cauchemar fantastique. Ainsi, les nombreuses protestations de sincérité de la part du narrateur (« je vous l'assure, cela a eu lieu », « tout ceci est réel, croyez-le ») finissent au fond par dénoncer l'artifice.

Si le roman de Littell tient à une seule chose : « au ton, à la voix du narrateur », c'est-à-dire au « *pitch* »⁴⁷, ce ton est donné dans la *Toccata* et sera *ironique*. Une ironie caustique en outre, qui tire vers le sarcasme, qui mord et qui vitriole le visage du lecteur. Sa propre vie, Aue la contemple « souvent avec ironie, et parfois avec haine » : il s'est marié, « avec une certaine répugnance il est vrai », a choisi « une femme comme il faut » et lui a donné tout de suite un enfant, « histoire de l'occuper » (BV 19). Les références à Lermontov, l'auteur russe d'*Un héros de notre temps*, corroborent cette interprétation. Dans la préface de ce roman, qui a été le livre de chevet de Aue, Lermontov se moque de son public, « si primitif, si ingénu, qu'il ne comprend pas les fables, si, à la fin, il n'y trouve une moralité. Il ne devine pas la plaisanterie et ne saisit pas l'ironie »⁴⁸.

Le roman requiert décidément un autre mode de lecture que celui réaliste, concentré sur l'étalage de faits historiques. Par l'effet de déréalisation et les indices de fiction ou d'ironie au niveau de l'histoire et des personnages, Littell réclame fermement le droit de la littérature sur l'archive et ajoute à son texte une dimension ludique. La *Toccata* entraîne le lecteur dans une gigantesque mise en scène où l'histoire sera *théâtralisée*. Rien de surprenant : depuis son enfance, le protagoniste a une prédilection pour le théâtre. Ainsi il adopte envers ses professeurs

⁴⁷ Jonathan Littell, « Lettre à mes traducteurs I », 3 novembre 2006.

⁴⁸ Mikhaïl Lermontov, *Un héros de notre temps* [1841], traduit du russe par Albert de Villamarie, Paris, Stock, 1904, p. 7.

« une attitude vicieuse et sarcastique, certainement artificielle » et devient « le clown » de la classe, mettant en scène « des farces travaillées, et parfois cruelles » (BV 361). Avec sa sœur il monte, « juste pour nous », des pièces et des opéras au grenier (BV 373). À l'internat enfin, séparé de Una, Aue joue le rôle principal dans *Électre* et s'évanouit en se voyant dans le miroir habillé en fille. Quand on « laisse » donc Aue nous « raconter » ce qui s'est passé, rappelle Catherine Coquio, on lui donne la parole en tant que témoin – ou plutôt : on le regarde *jouer le rôle de témoin*.⁴⁹ Le témoignage devient *simulacre* et l'histoire l'objet d'un *jeu littéraire*.

« *Hier ist kein warum* »

Affirmer que Max Aue n'est « pas typique » (BV 29) ou que *Les Bienveillantes* « n'est pas un livre d'histoire »⁵⁰ ne veut rien dire, pourtant. Pourquoi miser sur un personnage invraisemblable et atypique, non consensuel en plus, tel Max Aue ? Pourquoi ce pari ? Qu'est-ce que ce personnage donne à voir et à penser qui reste inaccessible dans les mémoires de Rudolf Höss ou de Rudolf Lang ?

« *Hier ist kein warum* », répond un garde SS à Primo Levi quand celui-ci demande pourquoi on lui arrache le glaçon qu'il a voulu sucer contre la soif.⁵¹ La question du « pourquoi » est pourtant précisément ce qui hante Max Aue, prêt à mourir pour trouver une réponse aux questions qui le rongent depuis qu'il a vu les cadavres à la forteresse de Lutsck. Le protagoniste de Littell assiste aux exécutions non par conviction ni par devoir, mais par *curiosité* – une curiosité et un désir brûlant de comprendre qui sont absents chez Rudolf Höss, mais aussi chez Rudolf Lang, tous les deux obsédés par les *méthodes* de l'extermination plutôt que par la signification morale de l'entreprise hitlérienne. « Il me semblait qu'il y avait là quelque chose de crucial, et que si je pouvais le comprendre alors je comprendrais tout et pourrais enfin me reposer », estime Aue après avoir assisté au massacre de Babi Yar (BV 127).

La curiosité intellectuelle mais morbide de Max Aue amène le personnage à observer les exécutions afin de saisir « le visage nu de la mort » « derrière chaque visage de chair » (BV 410). Aue observe *ad nauseam*

⁴⁹ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁰ Julia Kristeva, « De l'abjection à la banalité du mal », communication présentée lors de la soirée *Jonathan Littell invité par le Centre Roland Barthes*, Paris, ENS, 24 avril 2007 ; Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n° 3, 2007, p. 159-178.

⁵¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Presses Pocket, 1976, p. 26-28.

pour comprendre *par le regard* le sens et la conséquence de la mort de ces millions de gens. La liberté de parole exceptionnelle dont bénéficie le narrateur lui permet en outre d'élaborer un discours transparent, indécent et grossier – une « écriture exhibitionniste »⁵² – qui réduit l'écart entre ce qu'il voit et ce qu'il peut en dire. Combinée au regard perspicace, la parole libérée transforme le roman en un texte qui se veut *spectacle* et par là expérience : à la manière de l'hypotypose, il donne à voir et à sentir, et oblige le lecteur à se confronter avec l'horreur.

La question du livre ne conduit pas le narrateur vers la lumière mais vers la boue : « je m'enfonçais dans la boue tandis que je cherchais la lumière », se plaint Aue (BV 170). Il en est de même pour l'auteur, pour qui l'écriture constitue une quête impossible, destinée à l'amener « dans un noir encore plus noir que le noir de départ »⁵³. Littell se rapproche volontiers de son personnage dont l'œil pinéal est dirigé aussi vers les ténèbres et non vers le soleil. Aue nous a avertis : ses souvenirs sont *noirs*, comme la dentelle qui sort des métiers couverte de graphite. Sa parole, tout comme ce qu'elle décrit, est sale et obscène. On patauge littéralement dans la boue : en Ukraine, les averses ont transformé la poussière de loess en une « boue gluante, épaisse et noire » dans laquelle les camions s'embourbent et qui ruine l'uniforme du narrateur ; les cadavres flottent dans l'eau boueuse des fosses à Jitomir et à Kiev ; les hommes de Aue sont « gris de poussière et de fange » ; un « gris terne de boue » recouvre les rues entre Kiev et Kharkov, mais aussi au Caucase ; même le sol de l'hôpital militaire à Stalingrad est maculé « de boue et de sang » ; au réveil de son coma, Aue a un « goût de boue » dans la bouche ; dans l'usine de Buna enfin, le sang frais des détenus épuisés gicle sur « la boue huileuse » (BV 81, 109, 155, 287, 271, 394, 567).

Le regard de Aue, on le sait, se déploie selon le mouvement de l'ironie, de la pensée qui se replie sur elle-même et qui n'arrive jamais à saisir cela qu'elle souhaite connaître. Le narrateur bute inévitablement sur une réalité énigmatique, opaque et boueuse qui défie toute tentative d'intellection ou d'appropriation. La guerre et le meurtre, pour lui, sont « des questions sans réponses » car « lorsqu'on crie dans la nuit, personne ne répond » (BV 30). Dans la maison de sa sœur en Poméranie enfin, il devient fou de rage quand il doit constater qu'après tout ce qu'il a vu et vécu, il ne « [comprend] plus rien » (BV 836). La seule chose à comprendre, ou à constater plutôt paraît-il, c'est que la vie est une blague, comme l'avance le docteur Hohenhegg :

⁵² Pauline De Tholozany, « Le “curieux exercice” : voyeurisme et conscience du meurtre dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément (dir.), *op. cit.*, p. 208.

⁵³ Samuel Blumenfeld et Jonathan Littell, *op. cit.*

« Voyez-vous, il y a à mon sens trois attitudes possibles devant cette vie absurde. D'abord l'attitude de la masse, *hoï polloi*, qui refuse simplement de voir que la vie est une blague. Ceux-là n'en rient pas, mais travaillent, accumulent, mastiquent, défèquent, fornicquent, se reproduisent, vieillissent et meurent comme des bœufs attelés à la charrue, idiots comme ils ont vécu. C'est la grande majorité. Ensuite, il y a ceux, comme moi, qui savent que la vie est une blague. Et qui ont le courage d'en rire, à la manière des taoïstes ou de votre Juif. Enfin, il y a ceux, et c'est si mon diagnostic est exact votre cas, qui savent que la vie est une blague, mais qui en souffrent. C'est comme votre Lermontov, que j'ai enfin lu: *Jizn takaïa poustaïa i gloupaïa choutka*, écrit-il. » Je connaissais maintenant assez de russe pour comprendre et compléter: « Il aurait dû ajouter: *i groubaïa*, 'une blague vide, idiote et sale'. » (BV 267)

Se trouvent réunis ici les thèmes du jeu et de l'ironie (la blague), l'impossibilité de comprendre (l'absurdité), la désillusion (la souffrance psychosomatique de Aue) et la saleté (le livre est constitué de « matière sale »⁵⁴ : le sang, le sperme, la merde, la boue). Si la guerre apparaît au début comme un « jeu », un « théâtre », une « mise en scène », une « farce », une « aventure formidable », une *commedia* plutôt qu'une tragédie, les choses perdent graduellement leur aspect innocent et féérique pour devenir illisibles (BV 317, 368, 414, 351, 336, 312). À Paris, quand son ami Rebatet l'instruit sur le *fascinus* romain et son rapport avec le fascisme de Mussolini, Aue hausse les épaules : « tout cela me semblait faux, un pauvre théâtre, une mise en scène, alors que partout les gens mouraient pour de vrai » (BV 471). La vérité que cherche le protagoniste semble donc être celle du non-sens de l'histoire et de ce « gâchis humain ». Qu'on tue les gens sans passion et sans pensée, simplement parce que c'est la règle du jeu, voilà l'obscénité de la Shoah et la véritable tragédie historique.

Le jeu auquel réfère Aue, pourtant, est aussi celui de la littérature qui transforme l'Histoire en *spectacle* et en *culture*, et dont le protagoniste annonce l'échec. Comme le *Moby Dick* de Melville dans l'analyse de Blanchot, *Les Bienveillantes* se présente comme un « livre impossible », une « œuvre qui garde le caractère ironique d'une énigme et ne se révèle que par l'interrogation qu'elle propose » (BV 461, l'auteur souligne). Le jeu ironique proposé par Littell reste sans catharsis et ne peut que révéler l'écart entre texte et réalité. Écrire, selon Aue, c'est « manufacturer » (*ingere*, inventer, fabriquer) des souvenirs. Au début du récit, le thème orphique annonçait déjà une réflexion sur la mémoire et le témoignage : le regard tourné vers le passé souffre de l'écriture qui transforme la vie réelle en un théâtre artificiel, où Littell « joue à la Shoah » et accorde le rôle de témoin à un homosexuel un peu pédant. La narration met ainsi en scène

⁵⁴ Claire Devarrieux, « Nuit et bouillasse », *Libération*, 7 septembre 2006.

l'échec de compréhension et l'échec *littéraire* qui consiste à vouloir approcher la réalité historique pour en saisir le sens caché. Le cynisme de Aue/Littell veut qu'il n'y ait que la mort, la saleté, et la boue. « Le reste est la folie de l'art »⁵⁵.

⁵⁵ Jonathan Littell et Richard Millet, *op. cit.*, p. 24.

[Vignette complétant la note 21 de la page 109]



[Photo complétant la note 45 de la page 184]



RWANDA 1994

L'indicible du génocide n'est pas l'horreur, l'abomination. Pourquoi le serait-il ? L'indicible est la destruction d'une partie du souvenir en même temps que la destruction des hommes. C'est la destruction des souvenirs de millions de Juifs en Europe ou de Tutsis au Rwanda, parce que leur mémoire a été détruite et qu'eux seuls pourraient dire cette destruction, eux qui furent détruits. [...] L'écriture ne peut remplacer ce témoignage du mort, mais elle aide le rescapé à le réintroduire dans l'histoire d'une certaine façon. Écrire, c'est aussi retracer ce qui n'est pas dit. Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger.

(Jean Hatzfeld, *La Stratégie des antilopes*)

INTRODUCTION

D'un génocide à l'autre, d'une mémoire à l'autre

50 ans après

Le 6 avril 1994, l'avion ramenant le Président de la République rwandaise Juvénal Habyarimana, est touché par des missiles et s'écrase près de l'aéroport de Kigali. Même si la question de la responsabilité de l'attentat divise toujours la communauté internationale, l'élite politique de l'époque n'a pas hésité à accuser le Front Patriotique Rwandais de Paul Kagame. Quoi qu'il en soit, la mort du président constitue d'après René Degni-Ségui, rapporteur spécial de l'ONU, « l'étincelle qui mettra le feu aux poudres »¹, rallumant le conflit auquel les accords d'Arusha n'ont pas pu mettre fin entre le gouvernement et le FPR, déclenchant les massacres de civils dont l'ampleur a été telle qu'elle a donné lieu à la création d'un nouveau mot en kinyarwanda : *itsembabwoko*, massacre d'un clan ou d'une ethnie.

Loin d'être la cause directe et unique des tueries, l'attentat contre l'avion du président a fourni le prétexte pour accomplir un projet d'extermination préparé depuis longtemps. Si l'élite politique soutient le mythe d'une colère spontanée et irrépressible de la part de la population civile prête à « se défendre » contre l'agresseur tutsi, de nombreux observateurs étrangers au Rwanda signalent depuis novembre 1993 l'armement des milices Interahamwe et insistent, en vain, sur l'extension du mandat de la MINUAR impuissante.² Jean-Pierre Chrétien parle même, dans un article publié en 1995, de la « chronique d'un génocide annoncé »³.

¹ René Degni-Ségui, *Rapport sur la situation des droits de l'homme au Rwanda : Commission des Droits de l'Homme de l'ONU*, Nations Unies, 17 janvier 1995.

² Alison Des Forges, *Leave None to Tell the Story : Genocide in Rwanda*, Human Rights Watch, 1999.

³ Chrétien Jean-Pierre, « Un "Nazisme tropical" au Rwanda ? Image ou logique d'un génocide », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 48, 1995, p. 139. Alice Krieg-Planque fournit une analyse critique et détaillée de la « mise en discours » du caractère intentionnel des crimes de masse, soulignant la tendance des médias à chercher des liens de causalité. La notion de « lieux discursifs » est utilisée pour désigner les documents alarmants (par exemple le « télégramme Dallaire » du 11 janvier 1994) à travers lesquels l'on interprète les événements après coup et qui deviennent ainsi, rétrospectivement, des textes « annonciateurs ». Voir Alice Krieg-Planque, « L'intentionnalité de l'action mise en discours. Le caractère intentionnel des crimes de masse sur la scène médiatique », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006.

Cinquante ans après le génocide juif, 800 000 Tutsis et Hutus⁴ modérés sont ainsi tués en l'espace d'à peine trois mois. Confrontée à l'explosion d'une violence qu'elle croit à plusieurs niveaux similaire à celle qu'elle a subie elle-même, Simone Veil fait retour sur sa propre mémoire. Lors d'un entretien croisé avec Esther Mujawayo, rescapée rwandaise, elle avoue que le Rwanda pèse sur elle :

Pour moi, le Rwanda, c'est une page particulièrement douloureuse de toutes ces années, depuis le retour du camp. Nous avons vraiment espéré qu'une telle barbarie ne se reproduirait pas...⁵

À peu près à la même époque, Innocent Rwigyira, lui aussi rescapé, confie à Jean Hatzfeld :

J'ai lu qu'après chaque génocide les historiens expliquent que ce sera le dernier. Parce que plus personne ne pourra accepter une pareille infamie. Voilà une blague étonnante.⁶

Face à l'éclatement d'un nouveau génocide après un demi-siècle de commémorations et de témoignages sur la Shoah, Simone Veil exprime ses doutes concernant l'utilité du témoignage qui, plutôt que marquer une rupture, semble entrer dans une logique de continuité. L'on retrouve le même raisonnement chez Philip Gourevitch, journaliste américain et auteur d'un livre sur le Rwanda, qui se souvient de sa visite gênante à l'US Holocaust Memorial Museum en mai 1994. Pendant qu'il attend son tour dans la file qui caractérise toute attraction touristique, son regard tombe sur une photo à la une du journal – des cadavres boursouflés flottant dans une rivière :

Un groupe d'employés du musée arriva pour prendre son travail. Sur leur blazer marron plusieurs portaient les insignes, vendus un dollar pièce à la boutique du musée, frappés des slogans « Souvenez-vous » et « Jamais plus ». Le musée n'avait qu'un an ; lors de son inauguration, le président Clinton l'avait présenté comme « un investissement dans l'avenir sûr contre toute folie future ». Apparemment, il voulait simplement dire que les victimes d'exterminations à venir pouvaient désormais mourir paisiblement, en sachant qu'un sanctuaire existait à Washington où leurs souffrances pourraient être commémorées, mais à l'époque ces paroles semblaient riches d'une promesse plus hardie.⁷

⁴ Nous déclinons les mots Hutu/Tutsi, même si certains auteurs préfèrent la forme invariable.

⁵ Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004, p. 282.

⁶ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000, p. 105 ; ci-après abrégé en NU.

⁷ Gourevitch Philip, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises* [1998], Paris, Denoël, 2002, p. 212.

L'entrelacement des mémoires de la Shoah et du Rwanda, dans l'opinion publique et chez les rescapés eux-mêmes, ainsi que les nombreuses références d'un génocide à l'autre dans la littérature, nous invitent à penser l'histoire non comme une série de ruptures ou d'événements isolés mais comme un incessant retour mémoriel. L'on peut imaginer une mémoire « multidirectionnelle », estime Michael Rothberg, qui s'opposerait au discours sur la « guerre des mémoires » présupposant la concurrence et la hiérarchisation des différents récits de victimisation. Une telle vision de la mémoire permet de faire dialoguer des faits géographiquement et temporellement séparés afin de déclencher une réflexion et un discours publics sur la violence :

Against the framework that understands collective memory as *competitive* memory – as a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as *multidirectional* : as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing : as productive and not private.⁸

Dans la même perspective, Catherine Coquio signale l'apparition, à partir de la seconde moitié des années 80, en France comme aux États-Unis, d'une approche comparatiste promouvant un travail profondément interdisciplinaire.⁹ Au lieu de cloisonner les mémoires, l'on étudie les interférences et les recouvrements afin d'imaginer les processus de co-construction.

Il est vrai que la Shoah constitue souvent, et comme dans l'étude de Rothberg, le terme premier de la comparaison et qu'elle fonctionne comme « paradigme » de la folie exterminatrice. Elle reste une référence majeure pour le travail de mémoire et de réflexion qu'elle a suscité, et pour avoir donné lieu à l'élaboration de la notion juridique de génocide. Néanmoins, l'unicité de la Shoah n'est pas une question historique ni juridique.¹⁰ En déshistorisant le génocide juif, l'on est amené, encore

⁸ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, 2009, p. 3.

⁹ Catherine Coquio, « Du malentendu », in *Idem* (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 53 et notes.

¹⁰ Dans un article publié dans *New York Times* le 16 avril 1978, Elie Wiesel s'inquiète de la « trivialisation » du génocide juif par la série américaine *Holocaust*, soutenant que « *the Holocaust transcends history* » (Elie Wiesel, « Trivializing the Holocaust : Semi-Fact and Semi-Fiction », *New York Times*, 16 avril 1978). Steven Katz, pour sa part, affirme que la Shoah est « *historically and phenomenologically unique* » (Steven Katz, « The Uniqueness of the Holocaust : The Historical Dimension », in Alan S. Rosenbaum (dir.), *Is the Holocaust Unique ? Perspectives on Comparative Genocide*, Boulder, Westview Press, 1996, p. 19). Il faut toutefois noter que les *Temps Modernes* de Claude Lanzmann publient très tôt des articles consacrés au Rwanda (Luc de Heusch, « Anthropologie d'un génocide », n° 579, 1994, p. 1-19 ; Dominique Franche, « Généalogie du génocide rwandais. Hutu et Tutsi : Gaulois

d'après Coquio, à ressasser des « concepts-réflexes » culpabilisants qui doivent parfois cacher l'absence d'une mémoire proprement *critique* :

La puissante portée symbolique et interprétative de l'événement « Shoah » ne doit pas cacher les limites de son statut cognitif, ni sa pertinence juridique nulle. Par-delà l'historicité de ce paradigme, Auschwitz restera un creuset de méditation sur les confins de l'inhumain, un témoignage-repoussoir des possibilités délirantes de l'antisémitisme allemand et européen, et la biopolitique de l'État-nation moderne, mais non un modèle unique et définitif d'intelligibilité des génocides et de l'inhumain. La thèse de l'unicité et le concept de totalitarisme font éviter le concept de génocide, et surtout son pluriel.¹¹

Coquio met en garde contre une rhétorique pathétique mais stérile, faisant de « 'l'unicité de la Shoah' un interdit de comparer, du 'devoir de mémoire' un substitut de pensée »¹². Ce discours risque en effet de faire abstraction d'une réalité évidente : le génocide se décline au pluriel, et des crimes de masse continuent à être perpétrés de nos jours. Au cinquantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale, il est temps de penser au bout la possibilité criminelle passée et présente, et le scandale de la répétition du crime que regrette si vivement Simone Weil. Jeannette Ayinkamiye, rescapée rwandaise, raconte à Jean Hatzfeld :

Je sais [...] désormais qu'un homme peut devenir d'une méchanceté inouïe très soudainement. Je ne crois pas à la fin des génocides. Je ne crois pas ceux qui disent qu'on a touché le pire de l'atrocité pour la dernière fois. Quand il y a eu un génocide, il peut y avoir un autre, n'importe quand à l'avenir, n'importe où, au Rwanda ou ailleurs ; si la cause est toujours là et qu'on ne la connaît pas. (NU 32)

Nommer le génocide

Le geste comparatif peut avoir plusieurs sens, mais il permet tout d'abord de *reconnaître* et de *nommer* une situation concrète, et par là de rappeler la communauté internationale à ses responsabilités. La mémoire du génocide juif permet l'établissement d'autres crimes et la construction d'autres mémoires, parfois rétrospectivement, dans le cas du génocide arménien :

et Franks ? », n° 582, 1995, p. 1-58 ; Claudine Vidal, « Les politiques de la haine », n° 583, 1995, p. 6-33). Voir aussi Aurélia Kalisky, « D'un génocide à l'autre : références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181, 2004, p. 411-438.

¹¹ Catherine Coquio, « Du malentendu », *op. cit.*, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 23.

Reconnaître un génocide en temps réel, c'est se rappeler une histoire passée pour en déchiffrer une présente, et, par un regard de devant-dérrière, puiser dans la mémoire d'un événement reconnu pour saisir comme événement mémorable une trame factuelle inédite.¹³

En avril 1994 déjà, en plein génocide, Jean-Pierre Chrétien parlait dans *Libération* de « nazisme tropical »¹⁴, formule choc qu'il justifie dans un article ultérieur par « un souci pédagogique : faire comprendre que l'Afrique ne peut être située hors d'une réflexion proprement historique »¹⁵. Stanley, l'un des personnages de *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop (dont on discutera par la suite), essaie également de sensibiliser l'opinion publique au moment des tueries en évoquant l'Holocauste : « Est-ce qu'ils diraient de l'Holocauste qu'il s'agissait de simples tueries interethniques entre Sémites et Aryens ? Non, bien sûr. »¹⁶

Nous verrons plus tard comment les fictions de Fest'Africa, dont *Murambi*, s'efforcent d'éclaircir le génocide rwandais autrement que par le biais d'un discours colonial ou néocolonial qui ramène les massacres à un simple conflit tribal au « cœur des ténèbres » de l'Afrique, en argumentant que l'événement mérite par contre un questionnement historique et critique. Cette vision coloniale est très présente et ironisée dans le dernier livre de Scholastique Mukasonga, lauréat du Prix Goncourt 2012, qui raconte l'histoire d'un groupe de jeunes filles au lycée Notre-Dame du Nil dans les années 70. Sœur Lydwine, prof d'histoire-géographie, « distinguait nettement les deux matières : selon elle, l'histoire, c'était pour l'Europe, la géographie, pour l'Afrique »¹⁷. Nommer le génocide, c'est donc faire entrer l'Afrique dans l'histoire du XX^e siècle et combattre le déni qu'on repère en général dans le discours des acteurs, destiné à escamoter des responsabilités individuelles ou nationales.¹⁸ Quand dans *Murambi* un jeune diplomate français sonde le colonel Étienne Perrin chargé de l'opération Turquoise – « Certaines

¹³ Catherine Coquio, « Parler au camp, parler des camps », in *Idem* (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, op. cit., p. 610.

¹⁴ Jean-Pierre Chrétien, « Un nazisme tropical », *Libération*, 26 avril 1994.

¹⁵ Jean-Pierre Chrétien, « Un "Nazisme tropical" au Rwanda ? Image ou logique d'un génocide », op. cit., p. 131.

¹⁶ Boubacar Boris Diop, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 65.

¹⁷ Scholastique Mukasonga, *Notre Dame du Nil. Roman*, Paris, Gallimard, 2012, p. 42.

¹⁸ Pour un aperçu des différentes enquêtes menées en France et en Belgique sur les responsabilités nationales et internationales (ONU, OUA, MINUAR), voir Marc Le Pape, « Vérités et controverses sur le génocide des Rwandais tutsis. Les rapports (Belgique, France, ONU) », in *Idem et al.* (dir.), op. cit., p. 103-118.

comparaisons sont quand même exagérées, tu ne trouves pas ? »¹⁹ –, ce dernier, profondément embarrassé, ne sait pas trop quoi répondre.

La communauté internationale a en effet tardé à nommer le génocide qui se produisait sous ses yeux, se soustrayant ainsi à l'obligation juridique, liée à cette qualification, d'intervenir sur le terrain. Tandis que Human Rights Watch parle de « génocide » à partir du 19 avril 1994, l'ONU s'en tient à des « violences de grande ampleur » et de « violence irrationnelle »²⁰. Rony Brauman, ancien président des Médecins sans frontières de France et coréalisateur du film *Un spécialiste* sur Eichmann, fustige le refus de la part du Conseil de sécurité d'utiliser le terme « génocide » au profit de celui de « crise humanitaire » – comme si on pouvait qualifier la Nuit de Cristal de « crise vitrière », ou la stratégie de viols en Bosnie de « crise généalogique »²¹. Dans les romans et témoignages sur le Rwanda, on lira l'incrédulité et l'indignation de la population face à la léthargie du monde entier pendant les événements, puis face à la mise en place de projets humanitaires dans le Rwanda post-génocidaire.

Validité de la comparaison

Il ne s'agit pas, en faisant dialoguer les mémoires des génocides juif et tutsi, de hiérarchiser les souffrances ni de confondre différentes formes de violence de masse dans un amalgame réducteur. Le geste comparatif permet justement de mieux *penser* les événements de 1994. Plusieurs auteurs de Fest'Africa, puis Jean Hatzfeld dans sa trilogie, reviennent sur l'histoire et la mémoire du génocide juif pour saisir ce qui s'est passé au Rwanda. Dans un article du *Monde*, Hatzfeld avoue s'être inspiré

¹⁹ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p. 161.

²⁰ Catherine Coquio, « La Commission d'enquête citoyenne sur la France au Rwanda : d'un empirisme politique et juridique », in Nils Andersson, Daniel Iagolnitzer et Vincent Rivasseau (dir.), *Justice internationale et impunité, le cas des Etats-Unis*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 225-236. Sophie Pontzele offre une chronologie du recours au terme de « génocide » dans la presse belge et française entre le 1^{er} avril et le 15 juillet 1994 (Sophie Pontzele, « Enjeux et significations de la notion de "génocide" au Rwanda dans la presse écrite : avril-juillet 1994 », in Marc Le Pape et al. (dir.), *op. cit.*, p. 72-87). L'action ou plutôt l'inaction de l'ONU est d'ailleurs dénoncée par ses propres enquêteurs : « Outre qu'elle n'a pas empêché le génocide, la communauté internationale n'a pas fait cesser la tuerie une fois qu'elle a commencé », écrivent Carlsson, Kupolati et Han (Ingvar Carlsson, Rufus M. Kupolati et Sung-Joo Han, *Rapport de la commission indépendante d'enquête sur les actions de l'Organisation des Nations Unies lors du génocide de 1994 au Rwanda*, Nations Unies, 15 décembre 1999) ; Degni-Ségui énumère parmi les responsables de l'événement « la communauté internationale, et, en particulier, [les] Nations Unies » (René Degni-Séguy, *op. cit.*).

²¹ Rony Brauman, *Devant le Mal. Un génocide en direct : Médecins sans Frontières*, 1994, p. 9.

principalement de la littérature de la Shoah pour formuler ses questions lors des entretiens : « J'ai beaucoup lu, en particulier Primo Levi, Charlotte Delbo, Hilberg, Appelfeld... Cela m'a beaucoup aidé à formuler les questions »²². L'auteur cite abondamment ces sources, découvre des analogies entre les génocides des Tutsis et des Juifs au niveau de la planification et de la propagande, et recourt à la célèbre étude de Christopher Browning pour expliquer les liens entre l'antitutsisme (comparé à l'antisémitisme) et le crime de génocide. Abdourahman Waberi, dans son recueil de récits *Moisson de crânes* publié dans le cadre de Fest'Africa, s'interroge sur le pouvoir de la langue en citant Paul Celan, et se tourne vers Primo Levi pour comprendre le comportement des génocidaires emprisonnés :

Encore une fois, je me tourne vers le passé et les rescapés du génocide des juifs pour tenter de trouver une explication ou ce qui en tiendrait lieu :
*« Les exécuteurs zélés d'ordres inhumains n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas – sauf rares exceptions – des monstres, c'étaient des hommes quelconques... ceux qui sont les plus dangereux. Ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter. »*²³

Il sera clair que le réseau de « références croisées » (*cross-referencing*)²⁴ crée des « sites de transfert » permettant de comprendre un événement à travers l'autre, pour mieux cerner sa spécificité mais aussi pour souligner la nécessité d'une réponse politique.

Malgré les ressemblances au niveau juridique, l'on ne saurait négliger les conditions géoculturelles typiquement rwandaises et le contexte historico-politique dans lequel le génocide des Tutsis s'est déroulé. Celui-ci a eu lieu dans le cadre d'une guerre civile opposant les populations hutue et tutsie après une longue histoire de conflits et de violences extrêmes notamment à partir de la « révolution sociale » de 1959. Ces conflits sont à leur tour le résultat de plusieurs siècles d'inégalité, aggravés par l'ingérence du colonisateur.

La spécificité du cas rwandais réside d'après Jean Hatzfeld dans la participation massive de la population et dans son aspect « rural ». Le phénomène du « voisin-bourreau »²⁵ est effectivement singulier et constitue une perversion du lien social empêchant la reconstruction du pays

²² Jean Hatzfeld et Franck Nouchi, « Je ne ferai jamais le journaliste au Rwanda » [entretien], *Le Monde*, 7 septembre 2007.

²³ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes* [2000], Monaco, Le Rocher, 2004, p. 79.

²⁴ Michael Rothberg, « Between Auschwitz and Algeria : Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness », *Critical Inquiry*, vol. 33, n° 1, 2006, p. 161.

²⁵ Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003, p. 75 ; ci-après abrégé en MA.

aujourd'hui. Par contre, l'on ne saurait distinguer entre la situation rwandaise et la Shoah sur base du seul critère de modernité. Hatzfeld reprend aussi l'image du génocide « moderne » survenu pendant la Seconde Guerre mondiale pour l'opposer au génocide « villageois » ou « agricole » au Rwanda en raison de l'« outillage archaïque » utilisé (MA 75, 79). S'il est vrai que la majorité des victimes rwandaises ont été tuées à l'arme blanche – machette ou gourdin –, des témoignages de survivants et de journalistes, ainsi que des études académiques²⁶, nous apprennent que l'emploi d'armes à feu (fusils, grenades) était également courant. L'image de la machette devenue « symbole » du génocide rwandais risque ainsi, en raison de la nature exotique de l'objet pour le public occidental, de suggérer l'idée simplificatrice mais saisissante d'une tuerie sauvage et tribale. Par l'horreur qu'elle évoque, cette idée abolit ensuite le désir ou même la nécessité de soumettre les événements à une analyse détaillée pour en connaître les causes et les modalités exactes. Qui plus est, le symbole de la machette est parfois récupéré comme argument : la machette devient l'arme logique du peuple hutu spontanément insurgé après l'attentat du 6 avril et sert à dénier la responsabilité de l'élite politique de l'époque. L'accent mis sur la machette détourne en outre l'attention de la participation de l'armée et des milices pour construire l'image d'un génocide « populaire » qui criminalise en bloc l'ethnie hutue.²⁷

²⁶ Claudine Vidal met en relief la couverture minutieuse des événements par la presse écrite française pendant le génocide, unanime à « décrire des massacres organisés et perpétrés par des tirs, des jets de grenade, à la machette, au gourdin ». C'est par la suite, sous l'influence des commémorations internationales qui prêtent plus d'attention au « pourquoi » qu'au « comment » du génocide, que ces descriptions ont fait place à « l'image d'un tueur à la machette, individualisé, accomplissant son crime au plus près de chez lui » (Claudine Vidal, « Un génocide à la machette », in Marc Le Pape et al. (dir.), *op. cit.*, p. 22). Voir aussi l'étude quantitative de Philip Verwimp qui analyse l'emploi de différents types d'armes durant le génocide : « *Clearly, the genocide had an organized nature and was not a random killing spree. In the sample, in 17.7% of all cases where the weapon is known, the weapon is a firearm. In the absence of any organization behind the genocide, we would not observe clusters of victims gathered in schools, churches and stadiums where many (in several massacres, 60-80%) of the victims were killed by firearms instead of traditional weapons. If age, gender, occupation, the number of days after 6 April and, above all, the location of killing and the residence of a victim prove significant to explain the weapon used, then genocide was anything but a random process.* » (Philip Verwimp, « *Machetes and Firearms : The Organization of Massacres in Rwanda* », *Journal of Peace Research*, vol. 43, n° 1, 2006, p. 5).

²⁷ Claudine Vidal insiste pour qu'on ne réduise pas le génocide rwandais à un génocide « paysan », c'est-à-dire perpétré par les seuls paysans. Elle souligne par contre la planification de la part du gouvernement, et l'encadrement de l'armée et des milices. En 1996 elle cite des enquêtes pratiquées en milieu rural au début des années 70 révélant que les paysans hutus ne se montraient pas du tout hostiles à leurs voisins tutsis qu'ils ne considéraient pas comme pas responsables des injustices infligées par l'ancien régime. À

Puis c'est le côté « moderne » de la Shoah qu'il faudra aussi nuancer : avec *Bloodlands*, une étude détaillée des massacres perpétrés par les régimes d'Hitler et de Stalin, Timothy Snyder réfute la thèse selon laquelle le génocide juif serait un exemple de « tuerie industrielle ». « *The image is too simple and clean* », estime l'auteur, qui met en avant la nature « plutôt primitive » des méthodes en Europe de l'Est, la cause de la mort étant en premier lieu la faim, puis la balle, et enfin le gaz – l'effet mortel de ce dernier étant connu au XVIII^e siècle déjà.²⁸

Les Tutsis et les Juifs

Jean-Pierre Chrétien justifie dans son article de 1995 le recours à l'exemple nazi par, entre autres, « le contenu de la propagande qui les [les tueries] a préparées et accompagnées » et « la nature de l'idéologie [sic] socio-raciale qui a marqué cette région d'Afrique depuis quatre décennies, voire depuis un siècle »²⁹. C'est sous la colonisation du Rwanda que le mythe des trois ethnies – Hutu, Tutsi et Twa – se cristallise pour consolider le système féodal dans le pays mais aussi pour répondre à un fantasme occidental : il existerait bien une race supérieure, « double de l'Européen »³⁰ qui, « à part la couleur », n'avait « rien de nègre »³¹. Le Tutsi « Hamite » serait une figure migratoire venue du Nord, de l'Éthiopie ou de l'Égypte, suivant le Nil jusqu'à ses sources au Rwanda. La fable du Hamite est enseignée tout au long de la période coloniale, comme l'atteste Esther Mujawayo qui se souvient des livres d'histoire où

[...] on nous expliquait que les Twa étaient les premiers habitants du Rwanda, chasseurs et potiers de race pygmoïde ; ensuite seraient venus les Hutu, agriculteurs du Cameroun et d'Afrique de l'Ouest – généralement petits, forts, le nez épaté ; les derniers habitants arrivés dans le pays auraient été les Tutsi, fins et élancés, originaires d'Abyssinie.³²

la grande surprise de l'auteur, c'est la nouvelle génération de clercs et d'étudiants qui est la plus réceptive aux provocations ethnistes (Claudine Vidal, « Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine », in Françoise Héritier (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005, p. 325-366). En 1998, Vidal signale la nécessité de recherches supplémentaires dans ce domaine (« Le génocide des Rwandais tutsi », *L'Homme*, vol. 38, n° 145, 1998, p. 232 ; « Questions sur le rôle des paysans durant le génocide des Rwandais tutsi », *Cahiers d'études africaines*, vol. 38, n° 150-152, 1998, p. 343).

²⁸ Timothy Snyder, *Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin* [2010], Londres, Vintage, 2011, p. xiv, xv.

²⁹ Jean-Pierre Chrétien, « Un "Nazisme tropical" au Rwanda ? », *op. cit.*, p. 132.

³⁰ Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 15 : Rapport d'Administration Coloniale Ruanda-Urundi publié à Bruxelles en 1925.

³² Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, *op. cit.*, p. 66.

Les catégories sociales d'avant la colonisation sont fixées dans des identités ethniques, mentionnées sur les cartes d'identité introduites par les Belges. L'idéologie raciale a causé des fissures importantes dans la société rwandaise et a aiguisé le conflit politique entre les deux fractions dans les années 50. Pendant le génocide, l'imaginaire ethnique a en outre déterminé les modalités de la violence, où les Tutsis « élancés » ont été « raccourcis », les hanches des filles coupées pour en faire « un corps standard »³³. Scholastique Mukasonga dans *Notre-Dame du Nil* anticipe sur les mutilations, quand une lycéenne hutue indignée de l'apparence physique de la patronne se propose de « détutsiser » symboliquement la statue de la Sainte Vierge, de « lui rectifier le nez, il y en a quelques-unes qui comprendront l'avertissement »³⁴.

La fiction ethnique qui nous ramène en Éthiopie et en Égypte pour retrouver les origines du Tutsi hamite, donne lieu à des rapprochements inquiétants. Ainsi, les Tutsis sont appelés « Juifs d'Afrique », le peuple élu proche du Blanc et destiné à régner. Jean Hatzfeld s'étonne des similitudes entre la propagande antisémite et antitutsiste qui caractérisent l'autre selon les mêmes critères physiques (le nez) et psychologiques (perfidie, trahison, arrogance) (MA 233³⁵). C'est encore Scholastique Mukasonga qui retrace merveilleusement l'origine de cette assimilation, qui est bien une projection coloniale. Le père Pintard raconte ainsi à Virginia, une lycéenne tutsie, comment les Tutsis sont les « vrais Juifs » :

Les Hébreux sortaient d'Égypte. Moïse fendait de son bâton les eaux de la mer Rouge, mais certains se trompaient de route, ils allaient vers le sud, ils arrivaient au pays de Koush, c'étaient les premiers Tutsi, ensuite il y avait la reine de Saba qui elle aussi était tutsi, elle allait rendre visite à Salomon et elle revenait chez elle avec l'enfant que lui avait fait le grand roi et son fils devenait l'empereur d'un pays où les Juifs étaient des Tutsi qui s'appelaient Falashas, et au bout de tout cela Virginia n'avait pas compris pourquoi cela devait finir au Rwanda où les Tutsi étaient les vrais Juifs avec les abiru qui connaissaient les secrets des mines du roi Salomon.³⁶

Cette histoire trouble Virginia, qui conclut que « les Tutsi ne sont pas des humains : ici nous sommes des Inyenzi, des cafards, des serpents, des animaux nuisibles ; chez les Blancs, nous sommes les héros de leurs légendes »³⁷. Le discours racial crée en effet des sentiments de jalousie et

³³ *Ibid.*

³⁴ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 182.

³⁵ Voir aussi l'article de René Lemarchand sur les ressemblances entre l'imagerie rwandaise et la propagande nazie (René Lemarchand, « Rwanda : The Rationality of Genocide », *Issue : A Journal of Opinion*, vol. 23, n° 2, 1995, p. 8-11).

³⁶ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 152-153.

³⁷ *Ibid.*, p. 153.

de haine, s'inversant finalement en logique d'exclusion. À l'instar du Protocole des sages de Sion, l'on a même forgé dans les années 80 un « plan de colonisation du Kivu »³⁸ prétendument découvert en 1962. C'est encore dans *Notre-Dame du Nil* qu'on lit la mise en place de ces théories de complot et leur traduction politique. Le père Herménégilde raconte :

Lorsque j'étais au séminaire, j'ai lu un livre à propos des Juifs, un livre secret écrit par les Juifs eux-mêmes, je ne sais pas qui l'a dévoilé. Les Juifs écrivaient qu'ils voulaient conquérir le monde, qu'ils avaient un gouvernement secret qui tirait les ficelles de tous les autres gouvernements, qu'ils s'infiltraient partout. Eh bien moi, je vous le dis, les Tutsi, c'est comme les Juifs, il y a même des missionnaires, comme le vieux Pintard, qui disent que ce sont vraiment des Juifs, que c'est dans la Bible. Ils ne veulent peut-être pas conquérir le monde mais ils veulent s'emparer de toute la région. Je sais qu'ils ont le projet d'un grand empire hamite, que leurs chefs se réunissent en secret, comme les Juifs. Leurs réfugiés sont partout, en Europe, en Amérique. Ils ourdissent tous les complots possibles contre notre révolution sociale. Bien sûr, nous les avons chassés du Rwanda et ceux qui sont restés, leurs complices, nous les avons à l'œil, mais un jour il faudra peut-être aussi s'en débarrasser, à commencer par ceux qui parasitent nos écoles et notre université. Notre pauvre Rwanda est encerclé par tous ses ennemis : au Burundi, les Tutsi sont au pouvoir, ils massacrent nos frères, en Tanzanie ce sont des communistes, en Ouganda les Bahima sont leurs cousins. Heureusement nous avons pour nous soutenir notre grand voisin, notre frère bantu...³⁹

Quand les Hutu s'aperçoivent du « danger » d'un génocide à l'encontre de leur peuple, ils revendiquent leur droit à l'autodéfense.⁴⁰ La fiction ethnique a finalement produit, d'après Coquio, « la condition de possibilité du génocide, sinon sa *nécessité* »⁴¹.

La référence au peuple juif prête toutefois aussi à des confusions et à des contradictions éclatantes. Le discours pseudo-scientifique produit un amalgame confus qui fait finalement le jeu d'une manipulation *politique*. « Ce ne sont pas des mensonges, c'est de la politique »⁴², déclare cyniquement Gloriosa, meneuse des filles hutues au lycée du Notre-Dame-du-Nil. Ainsi, ce sont les Hutus opprimés dans le système féodal rwandais qui s'identifient aux Juifs pendant la « révolution sociale » des années 50-60. Puis Fontenaille, le vieux Belge planteur de café et peintre amateur dans *Notre-Dame du Nil*, adore les lycéennes tutsies chez qui il décèle les traits

³⁸ Aurélia Kalisky, *op. cit.*

³⁹ Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 112-113.

⁴⁰ Cf. la thèse du double génocide nourri par le mystérieux rapport Gersony (Aurélia Kalisky, *op. cit.*).

⁴¹ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 36.

⁴² Scholastique Mukasonga, *op. cit.*, p. 194.

des anciennes reines d'Égypte mais par sa fausse théorie anthropologique confinant le délire, il finit par assimiler les Tutsis aux Aryens :

Ce n'étaient pas des nègres. Il n'y avait qu'à voir leur nez et leur peau moirée de reflets rougeâtres. Mais d'où venaient-ils ? Le mystère des Tutsi le tracassait. Il était allé interroger les vieux missionnaires barbus. Il avait lu tout ce qu'on pouvait lire sur le sujet. Personne n'était d'accord. Les Tutsi venaient d'Éthiopie, c'étaient des sortes de Juifs noirs, des coptes émigrés d'Alexandrie, des Romains égarés, des cousins des Peuls ou des Massai, des sumériens rescapés de Babylone, ils descendaient tout droit du Tibet, de vrais Aryens.⁴³

La confusion s'accroît quand, après le génocide, les médias occidentaux couvrent massivement le « spectacle humanitaire »⁴⁴ dans les camps de réfugiés dans le nord du Zaïre lors de l'épidémie de choléra. L'on se souvient de la photo d'un bulldozer de l'armée française transportant des tas de cadavres qui fait immanquablement à la photo du bulldozer de Bergen-Belsen.⁴⁵ Par l'association aux camps nazis, les morts sont trop facilement identifiés comme les victimes du génocide, alors que parmi les réfugiés se trouvaient à ce moment aussi des Hutus tentant de restaurer leurs réseaux et provoquant par là le départ des Médecins sans Frontières.

⁴³ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴⁴ Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 30.

⁴⁵ Une photo similaire (voir p. 170) a été réalisée par Peter Turnley dans la série *The Unseen Gulf War*. La photo, prise en février 1991 sur la *Highway of Death* à la fin de la guerre terrestre, montre un commando militaire américain enterrant, à l'aide d'un bulldozer, les corps de soldats irakiens. Turnley était venu au Koweït par ses propres moyens, à ses risques et périls aussi, ne voulant pas participer au système des « poules » où seulement un très petit nombre de journalistes pouvaient visiter la zone des opérations sous escorte militaire. Il est remarquable qu'il établisse explicitement un parallèle entre la guerre de 90-91 et le moment de la publication (tardive) de la série sur le site du *Digital Journalist* en décembre 2002, convaincu de devoir informer le public américain des réalités de la guerre à l'instant où le président George Bush jr. avait des projets pour l'invasion de l'Irak : « As we approach the looming possibility of another war, a thought comes to mind. These photographs I took immediately after the war [...] represent missing parts of an accurate picture of what happens in war and in that war, in particular. I've always hoped that true images of conflict give people an opportunity to reflect more fully on the realities of war. American citizens have the right to see these photographs so they can make an informed decision about going to war again, and part of my role as a photojournalist is to enable viewers to draw from as much information as possible in developing their judgments. »

Voir aussi l'exposition itinérante de la Fondation Auschwitz, *Victimes de l'image*.

Corpus

L'on constate comment le Rwanda est devenu un lieu de récits divisionnistes, fondés sur des théories raciales et pseudoscientifiques qui circulaient sous la colonisation. C'est le rapport problématique entre violence génocidaire et langage qui sera mis en cause dans le premier chapitre consacré aux ouvrages de Fest'Africa, nés d'une rencontre réelle d'écrivains africains avec le Rwanda post-génocidaire en 1998. La parole qui a rendu possible ou même nécessaire, selon Coquio, le génocide tutsi, et continue à attiser la haine ethnique aujourd'hui, doit être transformée pour servir un travail de commémoration et de reconstruction. Confrontés ainsi aux limites du langage et de la littérature, les écrivains doublent leur écriture d'un métadiscours insistant où non seulement ils s'interrogent sur leur approche formelle, mais négocient également leur propre position par rapport aux témoins rescapés.

Le projet de Jean Hatzfeld, abordé dans le deuxième chapitre, doit être considéré dans la même perspective qui relie discours et violence. Quand il se rend au pénitencier de Rilima pour *Une saison de machettes*, l'ancien journaliste espère encore trouver la réponse à la question du « pourquoi », laissée ouverte par les rescapés. Si cette question n'aura pas de réponse, le travail de Hatzfeld est néanmoins inestimable en ce qu'il révèle le rapport du bourreau à la parole avant, pendant et après le génocide, et expose ainsi les mécanismes de préparation mentale et d'accoutumance. Loin de donner à lire le témoignage « brut » des génocidaires, pourtant, le livre procède par une scénographie particulière qui ébranle les frontières génériques. Le recueil se voit attribué le Prix Femina en 2004.

Le dernier chapitre propose une analyse du *Passé devant soi*, livre couronné du Prix Ouest France / Étonnants Voyageurs qui constitue l'entrée de Gilbert Gatore sur la scène littéraire. Jeune exilé rwandais, Gatore choisit de dissocier fiction et témoignage pour écrire son roman dans une « liberté absolue ». Sur un registre hautement poétique, l'auteur évoque le drame qui a bouleversé son pays natal. Voulant comprendre à fond ce qui s'est passé en 1994, il décide en plus d'adopter deux perspectives qu'il mêle constamment dans son texte : les récits du bourreau et de la victime s'entrelacent, et doivent permettre de tracer les liens entre littérature et violence – entre la littérature et la mort.

FEST'AFRICA

Je ne me rendais pas compte que, si les victimes criaient aussi fort, c'était pour que je les entende, moi et d'autres milliers de gens sur la terre, et qu'on essaie de tout faire pour que cessent leur souffrances. Cela se passait toujours si loin, dans des pays à l'autre bout du monde. Mais, en ce début d'avril 1994, le pays à l'autre bout du monde, c'est le mien.¹

Une prise de parole africaine

L'histoire fictionnelle de Michel Serumundo ouvre *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop. Devant l'imminence d'une catastrophe, Serumundo, propriétaire tutsi d'une vidéothèque à Kigali, craint l'indifférence du monde dont le regard est tourné vers la Coupe du monde de football. Un sentiment de culpabilité l'envahit pourtant quand il comprend à quel point il est lui-même resté sourd, dans le passé, aux cris des victimes d'autres conflits.

La prise de conscience de Serumundo déclenche la narration des événements, mais une réflexion similaire est à l'origine du projet d'écriture personnel de Diop. Profondément embarrassé par sa propre ignorance des faits – « moi, écrivain, journaliste, philosophe, intellectuel en sorte, je n'avais rien compris »² –, il recourt à la littérature pour mettre fin à son propre silence et, par extension, à l'indifférence de l'intelligentsia africaine témoignant d'un « afro-pessimisme »³ de plus en plus puissant. L'auteur va jusqu'à déclarer que :

[...] on the subject of the genocide of the Tutsis of Rwanda, one of the greatest tragedies of the twentieth century, we had not written or said anything substantial. We had not, in fact, even properly understood it.⁴

¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 20 ; ci-après abrégé en MU.

² Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », Dakar, 5 mars 2001.

³ Diop estime que « le continent en est venu à perdre tout respect de lui-même. [...] Dans le meilleur des cas, les intellectuels et les artistes africains ont détourné le regard et murmuré leur honte et leur écœurement. Le plus souvent, ils ont fait preuve d'une indifférence quasi-totale » (Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 74).

⁴ Véronique Tadjo, « Interview with Boubacar Boris Diop », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 426.

Dans *Murambi*, l'ignorance des Africains sur les affaires du continent est mise en lumière lors du retour de Cornelius, le protagoniste du livre qui après plusieurs années d'exil retrouve sa patrie et ses amis d'enfance. Avec Jessica et Stanley, il est déposé au centre-ville de Kigali par un taxi :

Le chauffeur qui semblait attendre ce moment s'approcha et lui demanda s'il voulait bien écrire sur un bout de papier le nom du pays d'où il venait.

- Ah ! Et pourquoi donc ? fit-il, intrigué.

Le chauffeur expliqua qu'il collectionnait les noms des pays lointains d'où venaient ses clients.

Les trois amis éclatèrent de rire.

- Tu entends ça, Stan ?

- Oui, dit gaiement Stanley, ça nous arrive de partout depuis deux ou trois ans.

- Est-ce que c'est loin, Djibouti ? fit le chauffeur qui avait de la suite dans les idées.

- Oui... et non, répondit Cornelius avec un geste vague. (MU 54)

Malgré une distance d'à peine 2000 kilomètres séparant Djibouti de Kigali, le chauffeur classe le pays d'accueil de Cornelius parmi les « pays lointains ». Lui-même prof d'histoire à Djibouti, Cornelius a constaté que l'histoire du Rwanda y est peu connue et de toute façon inimaginable pour ses élèves : « Le mot Rwanda évoque pour tout le monde du sang et des tueries sans fin. » (MU 180) Même Zakya, sa compagne djiboutienne, ne saisit pas la complexité de la situation rwandaise et s'entête à ressasser des clichés. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le projet de Fest'Africa soit né d'une confrontation *oblique* avec le génocide à travers les images télévisées, comme l'indique l'initiateur Nocky Djedanoum :

Au départ, il y a eu les images de la télévision. Je crois que je n'ai jamais vu de telles images. Certes, il y a eu des images des guerres civiles chez nous. Mais une telle horreur en direct, c'était pour moi un véritable choc. Après cette réaction épidémique, je me suis dit qu'il fallait réagir.⁵

Conçue comme un « acte de solidarité »⁶ avec le peuple rwandais, l'initiative de Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly rassemble en 1998 plusieurs écrivains africains francophones autour d'un « devoir de mémoire »⁷ les conduisant jusque dans les collines rwandaises. Prêts à tâter les possibilités et les limites de leur littérature, les auteurs acceptent de visiter le Rwanda – visite qui semble parfois, il est vrai,

⁵ Nocky Djedanoum, Maïmouna Coulibaly et Boniface Mongo-Mboussa, « Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout » [entretien], *Africultures*, n° 30, 2000, p. 12-14.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Le projet d'écriture s'intitule « Rwanda. Écrire par devoir de mémoire ».

prendre la forme d'un inquiétant « tourisme de l'horreur » – et de rencontrer le génocide à travers les témoins et les sites mémoriaux.

Parmi les ouvrages publiés à l'occasion de Fest'Africa, nous avons retenu cinq textes qui misent sur la fiction – ou plutôt, où la fiction occupe une partie importante du récit. Nous venons de mentionner *Murambi, le livre des ossements* de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop où l'exilé Cornelius découvre la vérité sur la mort de sa mère, son frère et sa sœur. On y ajoute *La Phalène des collines* du Tchadien Koulsy Lamko, roman inspiré d'une légende africaine et mettant en scène la métamorphose en phalène d'une Reine dont le cadavre est exposé dans l'église de Nyamata. L'écrivain guinéen et lauréat du Prix Renaudot 2008 (pour *Le Roi de Kahel*) Tierno Monémembo écrit avec *L'Aîné des orphelins* le récit sombre et cynique de Faustin, enfant rescapé du génocide mais condamné à mort pour avoir tué l'amant de sa sœur cadette. *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda* de l'Ivoirienne Véronique Tadjo se présente comme un ouvrage hybride, mêlant journalisme et fiction pour constituer un témoignage fragmentaire du Rwanda post-génocidaire. Cette hybridité, on la retrouve également dans le livre de l'écrivain djiboutien Abdourahman Waberi : à cheval entre carnet de voyage, essai et fiction, *Moisson de crânes* pose explicitement la question du langage face à la violence génocidaire.⁸

La résidence d'écriture a donné lieu à une production exceptionnelle, un corpus de textes « retrempés dans le monde »⁹ ou écrits « dans l'odeur de la mort » pour reprendre la formule de Boubacar Boris Diop, participant et défenseur passionné du projet. Il est indéniable qu'il y a derrière Fest'Africa une réelle volonté de prise de parole africaine née d'une « colère » et d'une recherche de sa responsabilité d'intellectuel(s). Diop conçoit son texte en effet comme un « acte politique très fort »¹⁰, un texte proprement « engagé ».

La confrontation entre littérature et violence est toutefois loin d'être évidente et risque de saper complètement l'entreprise d'écriture. L'écrivain zimbabwéen Chejerai Hove, invité à participer dans le projet, refuse par crainte d'être « bouleversé au point de devoir renoncer à écrire des romans »¹¹. Les auteurs revendiquent parfois avec insistance

⁸ Les citations seront indiquées par des sigles, suivis de la page : MU pour *Murambi, le livre des ossements* ; PH pour *La Phalène des collines* ; OR pour *L'Aîné des orphelins* ; IM pour *L'Ombre d'Imana* ; CR pour *Moisson de crânes*. Les références complètes sont insérées dans la bibliographie.

⁹ Dominique Viart, « Les 'fictions critiques' de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 10.

¹⁰ Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, *op. cit.*

¹¹ Repris dans Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », *op. cit.*, p. 77.

leur liberté de création (« *I was wary of the potential danger of not being free to write the way we wanted to* »¹², admet Tadjó), ou supportent mal que leur littérature doive rendre des comptes (« je me sentais mal à l'aise dans une situation où les faits allaient, avec leur force propre, préexister au récit »¹³, dit Diop). Tierno Monénembo va le plus loin et revendique pleinement sa liberté d'auteur, jugeant que « le réflexe de l'écrivain doit prévaloir, pas le regard du témoin qui doit s'estomper derrière l'esthétique »¹⁴.

Le témoignage littéraire inspiré par Fest'Africa soulève en effet de nombreuses questions esthétiques et éthiques. Aussi les ouvrages sont-ils marqués par un métadiscours littéraire parfois explicite et insistant, qui annonce une constante interrogation critique sur la *forme* et une recherche des stratégies d'écriture les plus adéquates pour représenter ou « rendre compte » de la violence génocidaire. Quels sont en effet les pouvoirs, les limites et la fonction de la littérature – et du langage en général – quand elle est se mesure avec une réalité écrasante et incroyable ? Quelles sont les possibilités de mise en texte, sans parler d'une mise en fiction, de la violence extrême ? La première partie de ce chapitre, « Témoigner », sera dès lors consacrée à la mise en place du discours testimonial dans les ouvrages et à l'étude des choix narratifs et stylistiques pour « dire le génocide ». Chaque écrivain devra en effet procéder à une réflexion critique : il doit mesurer l'efficacité et la légitimité de sa parole qui se trouve sous la contrainte à la fois du réel violent et du témoignage des victimes.

Nous réservons la deuxième partie à une « critique du discours » formulée par les ouvrages de Fest'Africa visant à démystifier les récits dominants qui n'ont pas pu, par leur façon de représenter la violence, éviter le génocide, ou par contre y ont volontairement ou involontairement contribué. Seront passés au crible : le discours ethnociste responsable des tueries depuis les années 60, le discours religieux, médiatique et géopolitique. L'usage du discours et surtout la façon dont il a été détourné et mis au service d'une politique de la haine déclenche une méditation sur le rapport redoutable entre parole et réalité au Rwanda. La littérature devra elle aussi résister à la récupération politique qui justifie même aujourd'hui de nouvelles violences. Par la délégation de la parole à ceux à qui elle appartient, les ouvrages de Fest'Africa s'assignent clairement un rôle important dans la construction de la mémoire du génocide et dans le travail du deuil. Ils cherchent non seulement à trouver la

¹² Véronique Tadjó, « Genocide : the changing landscape of memory in Kigali », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 381.

¹³ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Corinne Moncel, « Engagement d'écriture », *Africultures*, n° 30, 2000, p. 7-11.

meilleure forme pour dire le génocide de 1994 ; ils tentent également de rendre le langage *performatif* et d’inscrire la littérature dans une perspective future. Koulsy Lamko souhaite ainsi que les mots dans *La Phalène des collines* deviennent « utiles » et puissent « changer quelque chose à l’existence, la mienne et celle des autres »¹⁵. Portant l’héritage d’un passé génocidaire, et construisant une mémoire collective, la parole de Fest’Africa est en même temps censée briser le cercle vicieux de discours et d’actions violents afin d’imaginer un avenir pour le Rwanda.

Témoigner

L’écrivain « tiers »

DURBAN, AFRIQUE DU SUD

Un parking sur le bord de la plage

La vie a des hasards qui ne se discutent pas.

L’homme surveillait les voitures dans le parking où nous nous sommes garés.

Il est arrivé il y a huit mois en passant par le Zaïre. Il a marché depuis le Rwanda. Il vit dans un township, dans une petite chambre qu’il partage avec d’autres, échoués ici, comme lui.

Il a fui jusqu’à la mer.

Je n’ai vu que ses yeux. Ils étaient recouverts d’un voile opaque. On ne pouvait rien lire d’identifiable dans son regard. C’était énorme, une noyade. Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville. Ses yeux étaient ceux d’un prisonnier, des yeux aveuglés par l’obscurité et le vide.

Pendant une fraction de seconde, un vertige m’a traversé la tête. Derrière nous, la mer grondait et les vagues se brisaient sur la plage. L’embrun mouillait la peau.

L’homme avait remué les lèvres. Je l’entendis me demander ce que j’allais faire chez lui, au Rwanda. (IM 13)

Le voyage de Véronique Tadjó commence en Afrique du Sud où elle a participé à un colloque. C’est là, déjà, qu’elle rencontre le Rwanda pour la première fois. Bouleversée par la profondeur des émotions cachées dans les yeux du Rwandais qui surveille sa voiture dans un parking à Durban, Tadjó est prise par le doute : de quel droit se rend-elle dans un pays qu’elle ne connaît pas, où elle n’a jamais habité, dont elle ne devine même pas l’histoire et la souffrance des gens ? De quel droit pense-t-elle

¹⁵ Chantal Kalisa et Koulsy Lamko, « Le gos au Rwanda : entretien avec Koulsy Lamko », in Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 263.

parler d'une expérience qui n'est pas la sienne ? Qu'est-ce qu'elle va faire « chez lui, au Rwanda » ?

Dans des interviews, l'auteur insiste sur le fait qu'elle a écrit son texte « à partir d'une position extérieure », et non pas en tant que « témoin direct »¹⁶. Le témoignage sur le génocide passe ici en effet par la figure du « tiers » qui n'a pas vécu les événements mais sert de relais ou de médiateur pour les « faire voir » à un public plus large. Koulsy Lamko définit aussi son rôle public d'intellectuel engagé comme celui d'un « passeur » à l'instar du *gose pa* :

Dans ma tradition-mère, le poète ou le *gose pa* se dresse le soir au milieu du cercle de la foule et, lorsque le silence se fait tout autour pour l'écouter, lorsque les tamtams et les youyous des femmes se taisent, il délivre le premier verset. Dans ce verset chanté, il situe son rôle et demande que ce rôle dévolu par la communauté lui donne le droit de la prise de parole publique, critique, subversive. Une fois cet acte posé, il se laisse traverser par des centaines de versets qui lui viennent de la pensée rêvante : médium, canal disponible, toile qui se laisse traverser par le murmure du peuple, la nature, la vie. L'assistance reprend en chœur les versets qu'il propose, édifie la mémoire historique et poétique de tous.¹⁷

L'extrait montre combien sont entrelacés pour Lamko la littérature et l'histoire, l'expression poétique (les « versets chantés ») et l'action politique. L'auteur insiste sur un aspect crucial de l'engagement, plus précisément l'effet de déplacement, de transposition et de mise en scène d'une expérience interne à une parole publique, mais aussi d'une mémoire personnelle à un discours collectif. C'est dans la figure de l'écrivain-intellectuel en tant que « médium » que la parole du peuple se cristallise, se condense et trouve sa traduction dans l'espace public où elle peut agir. La parole du *gose pa* n'est donc pas à proprement dire la sienne : elle lui vient de l'extérieur, c'est « le murmure du peuple » le traversant et l'inspirant.

Quand José Kagabo constate en 2000 que « le rôle du témoin est amputé »¹⁸ au Rwanda, il souligne en fait l'importance du tiers pour la transmission et la construction de la mémoire collective. Bien que la littérature de Fest'Africa puisse fonctionner ici comme un relais, l'intervention d'un tiers ajoute en même temps une mise à distance du réel et peut ainsi faire écran à la réalité génocidaire. La position de

¹⁶ Véronique Tadjou, *op. cit.*, p. 382.

¹⁷ Tanella Boni et Koulsy Lamko, « Pour une coopération multiculturelle dans un monde globalisé » [entretien], *Africultures*, n° 83, 2011, p. 126.

¹⁸ Discours lors du colloque *Rwanda 1994-2000 : mémoires d'un génocide africain* organisé par Aircrige à La Villette.

l'auteur « tiers » est d'autant plus fragile que celui-ci risque de trahir par sa littérature un réel et une expérience dont il ne peut être le garant.¹⁹ Lors de son séjour au Rwanda, Diop est ainsi confronté à la méfiance des rescapés qui voient dans les écrivains des traîtres en puissance : « J'espère ne pas avoir trahi leurs souffrances », écrit-il dans les remerciements de *Murambi* (MU 231). Véronique Tadjo, hésitante depuis sa première rencontre avec un Rwandais, décide d'assumer un rôle humble qui consiste à voir et à faire voir, comme elle l'indique au moyen d'une référence explicite au premier livre de Yolande Mukagasana : « Que mes yeux voient, que mes oreilles entendent, que ma bouche parle. Je n'ai pas peur de savoir. » (IM 18)²⁰ Même si la perspective extérieure qui caractérise la relation de son premier voyage évolue au cours du livre, elle répond très clairement à un appel éthique venant de l'Autre : « Parfois, quelqu'un vous dévoile un secret que vous n'avez pas sollicité. Vous êtes alors écrasé par un savoir trop lourd. » (IM 11) Voulant partager le « secret » des rescapés, c'est-à-dire l'histoire de leur survie et de la mort de leurs proches, Tadjo sent le besoin personnel de rencontrer les témoins pour s'approcher de leurs souffrances.

L'auteur de *Moisson de crânes*, quant à lui, espère grâce à la littérature pouvoir « évoquer un instant les âmes et les êtres disparus, les écouter longuement, les effleurer, les caresser avec des mots maladroits et des silences, les survoler à tire-d'aile parce qu'on ne peut plus partager leur sort » (CR 15). Son rôle se limite à celui de « donneur d'échos » (CR 16) – ces échos que veut capter également Cornelius dans *Murambi* :

Au moment de périr sous les coups, les suppliciés avaient crié. Personne n'avait voulu les entendre. L'écho de ces cris devait se prolonger le plus longtemps possible. (MU 187)

Venus quatre ans après les événements, les écrivains ne peuvent témoigner que de *l'après-génocide* ; ils ne peuvent qu'écouter les *échos* des cris poussés par les victimes, produisant ainsi une littérature « en aval ». La prise de parole intervient donc au moment où, pour reprendre les mots de Monénembo, « le bruit des fusils » et « le râle des agonisants et le vrombissement des tanks » cèdent la place à *une voix* (OR 47).

On aura compris que la problématique de la représentation littéraire et du témoignage est compliquée davantage par la position « extérieure » qu'occupent les auteurs. Même s'ils se sont rendus sur place pour observer les traces laissées par le génocide, les écrivains restent émotionnellement éloignés d'un pays qu'ils n'ont jamais habité et d'une

¹⁹ Cf. Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 141 sq.

²⁰ Yolande Mukagasana, *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997.

violence dont ils n'ont pas été victimes. La délégation de la parole, pour qu'elle ne soit pas usurpatrice, commande un remaniement des procédés narratifs, voire un véritable bouleversement stylistique. Il s'agit de donner une voix aux véritables témoins sans pour autant étouffer cette voix par le même geste auctorial. Les auteurs de Fest'Africa thématisent dès lors leur distance par rapport à la réalité violente et aux souffrances des rescapés. Par le fait, les ouvrages présentent une préoccupation constante et une interrogation sur la figure du témoin au Rwanda. Nous analyserons d'abord l'introduction de deux thèmes qui constituent une mise en abyme de la position extérieure de l'écrivain. Ensuite nous passons au niveau de la narration où l'on retrouve différentes constellations – ou « dispositifs » – de témoignage.

Le voyage et l'exil

Au niveau du récit, les différents auteurs thématisent leur position de tiers à travers deux thèmes récurrents qui inspireront aussi, on le verra plus tard, le choix pour un genre ou un style d'écriture spécifiques. Le premier thème est celui du voyage, qui reflète bien sûr le voyage réel qui a été effectué dans le cadre de Fest'Africa. Les auteurs insistent tous sur la distance géographique et temporelle qui les sépare du Rwanda. Décollant en Afrique du Sud, Véronique Tadjo doit passer par Paris et Bruxelles pour rejoindre Kigali. Le détour via l'Europe, l'ancien colonisateur, s'avère indispensable et reflète parfaitement le procédé littéraire qui consiste à relayer la parole du témoin rwandais par le truchement d'une voix d'auteur européen. Chez Waberi, Djiboutien, la partie « récits » (non fictionnels) raconte le voyage de l'auteur de Paris à Kigali, long de vingt-quatre heures. Dans l'avion de la Sabena, il est surpris par l'arrivée d'une famille guinéenne et réfléchit sur le traitement des immigrés africains dans les aéroports européens – en particulier sur leur manière « de se faire admonester par les employés des compagnies aériennes » (CR 72). Le voyage de Cornelius dans *Murambi* s'effectue également à un rythme saccadé. Bien que Djibouti et Kigali ne soient éloignés l'un de l'autre que de 2000 kilomètres, l'itinéraire comporte de nombreuses escales – « Abidjan, Kinshasa, Nairobi. Dar es-Salam, Addis-Abeba, Entebbe » . Cornelius s'en retrouvera « l'estomac tout retourné » par les sandwiches servis à chaque nouveau départ (MU 51).

La trame narrative contient aussi des références aux sites mémoriaux que les écrivains ont visités lors de leur séjour au Rwanda. Au cœur du récit de Lamko se trouve la visite d'un groupe d'Européens à l'église de Nyamata où est exposé le corps de Theresa Mukandori, la Reine phalène. La référence au projet de Fest'Africa est très explicite, surtout quand

Lamko réserve à Pelouse, photojournaliste mais aussi nièce de la Reine, un statut particulier dans ce groupe : elle est la seule qui décidera, comme l'auteur, de rester au Rwanda.²¹ Les parents de l'orphelin Faustin se retrouvent parmi les milliers de morts dans l'église de Nyamata – cette même église où Véronique Tadjo liste les « tas d'os, crânes, vêtements terreux, objets épars, brisés, meubles renversés » (IM 21). Un autre site, l'ancienne École polytechnique de Murambi, forme le thème principal du livre de Diop. Pendant le génocide, ce lieu a été un « carrefour » où se rencontraient « tous les acteurs de la tragédie : les victimes, les bourreaux et les troupes étrangères de l'opération Turquoise » (MU 223). Murambi est aussi l'endroit qui réunit lors d'une rencontre intimidante Gérard, un rescapé du massacre, et Cornelius, qui s'y découvre le fils du « Boucher de Murambi » responsable de la mort de 45 000 personnes parmi lesquelles les membres de sa propre famille.

Les romans de Fest'Africa incorporent ensuite la figure de l'exilé qui, même s'il partage avec eux la même patrie, n'a pas vécu les souffrances des Rwandais. Cornelius, le protagoniste de *Murambi*, retourne au Rwanda après avoir passé une partie de sa jeunesse au Djibouti. Il adore la « terre vaste et lumineuse » de son pays d'accueil qui offre un contraste criant avec les ruelles et les collines de sa patrie où pendant les tueries l'on pouvait se trouver « coincé contre le mur des voisins qu'on était en train d'assassiner, eux aussi » (MU 61). La figure de l'exilé ignorant entreprenant un voyage initiatique au pays ravagé rappelle bien sûr la position de l'écrivain, qui partage peut-être avec Cornelius ce sentiment de culpabilité d'être arrivé « trop tard » et constate qu'on reste toujours « extérieur » :

Pour lui [Cornelius] tout avait été si facile : il sentait que jamais il ne pourrait comprendre des souffrances qui n'avaient pas été les siennes. Son retour en devenait presque un autre exil. (MU 191)

Cornelius découvre pourtant que, en raison de son histoire familiale, la position « extérieure » et par définition « innocente » n'est pas tenable, et que l'histoire du Rwanda est aussi « la sienne » (MU 102).

Pelouse, le personnage principal de *La Phalène des collines*, est une « fille de l'exil » qui n'a « jamais connu l'odeur du pays maternel » (PH 25). Grandie en France, elle accompagne au Rwanda une mission d'enquête occidentale qui vient visiter les mémoriaux du génocide. Son rôle à elle consistera à documenter la visite, photos et notes à l'appui.

²¹ Prolongeant sa résidence au Rwanda dans le cadre de *Fest'Africa*, Lamko y est resté jusqu'en 2002 pour y fonder le Centre Universitaire des Arts et enseigner à l'université de Butare.

L'on devine chez Pelouse un profond mal du pays qui se traduit en une adoration excessive pour la patrie qu'elle n'a pas connue. La splendeur de la nature rwandaise ne saurait cacher, pourtant, la cruauté des massacres perpétrés sur les lieux mêmes, comme le lui rappelle la veuve Épiphanie :

Petite maman, tu es fille de ce pays de collines ; mais tu n'en as connu que l'odeur du sein maternel. Moi, le pays je l'ai eu en plein dans la figure ! Ce n'est pas la même chose ! L'exil t'a construite ; le pays m'a détruite. Fais attention à ce que le pays ne te détruise pas à ton tour... si tu veux vivre ici... Je te raconterai... un jour. (PH 174)

La figure de l'exilé est un thème littéraire privilégié mais fait aussi partie intégrante de l'histoire du Rwanda, chaque vague de massacres provoquant le départ de centaines de milliers de Tutsi à l'étranger. Le Rwanda est partout, découvre Tadjou quand elle rencontre le mystérieux Rwandais exilé sur le parking en Afrique du Sud. Le *spleen* dont souffre Pelouse, on le soupçonne aussi chez Claudine, le conseiller juridique de l'orphelin Faustin. Née en Ouganda après la fuite de ses parents en 1959, elle évoque auprès de son protégé ses propres souvenirs des gorilles, des lacs, des collines. Cyniquement, Faustin raconte que Claudine « donnait un véritable cours sur la nature quand la nostalgie lui montait à la tête » et lui répond : « Le Rwanda, je m'en fous ! On m'aurait demandé, je serais né ailleurs. » (OR 31-32)

Encore dans le roman de Lamko, l'on peut lire à quel point l'exil nourrit aussi un sentiment de vengeance. L'auteur intègre le récit de Fred R. qui rappelle l'histoire réelle de Fred Rwigema, exilé rwandais et guérillero s'éparpillant sur le continent depuis les années 70 à l'intérieur de plusieurs forces armées pour libérer les pays africains.²² La mère apprend à Fred R. que la dislocation et la bâtardise forment précisément l'identité rwandaise, et que l'exilé saurait faire la différence entre la mère biologique (la patrie) et celle adoptive (le pays d'accueil) :

Seule la mère, la vraie, sait plus que la bière de sorgho rendre euphorique ou consoler de la peine, regarder avec tendresse et indulgence. Cette mère,

²² En 1976, Rwigema s'engage dans le Front de Libération du Mozambique (FRELIMO) de Yoweri Museveni qui obtient l'indépendance des Portugais ; deux années plus tard il aide les troupes tanzaniennes à repousser les troupes de Idi Amin Dada ; en 1986 il fait partie de la National Resistance Army (NRA) dans la guerre de brousse ougandaise qui mettra fin aux régimes de Milton Obote et Tito Okello pour installer Museveni comme Président de la République ; plus tard il dirige la guerre contre la Lord's Resistance Army de Joseph Kony. Fred Rwigema est mort le 2 octobre 1990, pendant l'invasion au Rwanda de son propre Front Patriotique Rwandais. Il sera remplacé par Paul Kagame qui interrompt aussitôt son stage de commandement militaire aux États-Unis. Fred Rwigema est aujourd'hui considéré comme un « héros » rwandais, classé sous la catégorie des « Imanzi ».

même si on ne l'a jamais connue, on l'embrasse, on l'adore le jour où on la rencontre. Elle est nuage gonflé d'amour. Elle est une terre qui fertilise les rêves de justice. Elle est la mère patrie. (PH 53)

Le personnage fonctionne clairement à la manière d'un symbole. L'errance du « camarade » Fred R., qui « court toujours » depuis qu'il a jeté son passeport dans l'eau du « Grand Lac », l'amène finalement à rejoindre le Rwanda *manu militaru* pour rendre possible le retour des réfugiés : « ceux que j'aime ne seront jamais libres tout seuls. On n'est libre que quand les autres le sont comme vous » (PH 197). Pour Fred R., le retour est une condition à la liberté, et c'est par l'image du champignon que ce lien est explicité dans le roman : ses parents ont toujours voulu « se greffer comme des champignons » (PH 180) dans la terre d'exil, et ont souhaité que leur fils aussi y « prenne racine » (PH 49). Fred constate toutefois que le champignon n'a pas la vie longue parce que, justement, il ne peut pas prendre racine dans la terre : « Le champignon pourrit sur son pied parce qu'il pousse sur la racine d'un arbre. La greffe fait du saprophyte juste un éphémère. » (PH 125)

Le dispositif testimonial

À part les thèmes du voyage et de l'exil qui mettent en lumière la position extérieure de l'écrivain, les ouvrages de Fest'Africa donnent à lire différentes constellations de témoignage.

▪ *L'Aîné des orphelins*

Tierno Monénembo ne parle pas du génocide même mais en offre un témoignage oblique et distancié en évoquant, à travers l'innocence perdue d'un enfant devenu assassin, le Rwanda post-génocidaire où il n'y a « plus rien de véritable » et où « il faudrait tout recommencer » (OR 134). Âgé de 10 ans au moment du génocide, Faustin est un « mineur » dans la définition qu'en donne son codétenu Ayirwanda : « c'est un petit bout d'homme comme toi qui crâne comme un éléphant mais qui sent encore le lait de sa mère » (OR 131). Le langage de Faustin n'est pourtant pas celui d'un enfant – hormis quelques erreurs de langue – mais est imprégné de cynisme. Ainsi, après sa condamnation à mort, il conclut :

Une fois au bord de la tombe, la pièce est finie. La seule chose qui vous reste à faire, c'est de tirer le rideau. Il suffit d'un petit peu de lucidité pour apprécier toute la farce ; or rien de plus lucide que celui qui s'apprête à crever. (OR 141)

Depuis la mort de ses parents, Faustin entretient à Kigali un bâtiment baptisé « QG » où se rassemblent plusieurs enfants orphelins dont Faustin s'occupe comme un père :

[Rodney] s'était déjà installé au volant de sa Pajero et s'occupait de m'ouvrir la portière. Je montai sans me faire prier, vous devinez bien ! S'il disait vrai, j'avais là de quoi entretenir le QG pendant plusieurs semaines. J'allais enfin offrir à Ambroise ce ballon qu'il ne cessait de réclamer. Les enfants ont un sacré avantage : ils n'ont aucun sens du drame. La vie reste un jeu même en cas de désastre. (OR 95)

Enfin sa non-innocence et sa sexualité (détraquée²³) définissent Faustin comme un adulte plutôt que comme un enfant. Monénembo nous montre ainsi le néant éthique né du génocide, où les enfants grandissent trop tôt, où la survie et la justice sont criminelles, où toute bonne volonté est dérisoire.

Avec Faustin, Monénembo fait également surgir la figure du témoin impossible. La fiction reproduit au niveau narratif la structure de la mémoire traumatique de l'enfant, déstabilisant le processus de représentation. Le récit de Faustin s'ouvre ainsi sur une analepse : le garçon se trouve en prison, et le lecteur en découvrira les raisons au moyen d'anticipations, de retours en arrière, d'allusions. Qui plus est, son récit s'avère incertain, fait de souvenirs vrais et faux, d'oublis et d'hallucinations. Le code réaliste, qui se traduit en dates, lieux, noms, est sans cesse déstabilisé et cède parfois la place à une écriture symbolique.²⁴

Les premières images des massacres reviennent au garçon seulement quand il reconnaît dans l'orphelinat trois enfants « sauvages » poussant des cris « inhumains » (OR 66) comme étant ses propres frères et sœurs. À cette découverte, Faustin perd conscience et sombre dans un coma avant de retrouver graduellement ses souvenirs :

[...] il fallait bien que je commence par éclaircir les choses pour moi-même. J'étais sorti du coma dans un état lamentable. J'avais des contusions partout à cause des coups que je donnais dans les panneaux du lit et sur les parois du mur. C'était comme si des orages éclataient dans ma tête à cause de tous les médicaments qu'ils m'avaient fait ingurgiter. [...] Doucement les brumes

²³ D'après Faustin, il s'agit pourtant d'une sexualité « naturelle », comparée à la « *pédophilie* » du technicien blanc M. Van der Poot : « Nos gars à nous n'ont rien de *pédophiles*. Ils ne savent même pas ce que c'est, pour y porter un jugement. Rien de plus naturel dans nos collines que de marier une pubère ou de la sauter à la première occasion quand on vit en ville. » (OR 85)

²⁴ En particulier le rapprochement du rocher du Kinani, le cerf-volant de Faustin et l'avion du président. Cf. Josias Semujanga, « Les méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 109-110.

s'éloignèrent de mon esprit : les mots se firent plus précis, les images plus claires, plus évocatrices... (OR 70-71)

Ce n'est qu'à la fin du livre que le lecteur trouvera le récit de la mort des parents piégés avec des milliers d'autres victimes dans l'église de Nyamata. L'événement traumatique qui est à la base du déraillement de Faustin est abordé par le truchement d'une autre voix que celle du personnage :

On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient les grenades. Mes souvenirs du génocide s'arrêtèrent là. Le reste, on me l'a raconté par la suite ou alors cela a rejailli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée. Je ne sais pas qui, de mon père ou de ma mère, succomba le premier. Sont-ils morts foudroyés par une grenade ou achevés à coups de machette et de marteau ? Quand je repris mes esprits, je constate que leurs corps étaient en morceaux sauf la poitrine de ma mère dont les seins en parfait état dégouлинаient encore de leur sang. Une vieille femme se tenait au-dessus de moi. Elle eut la force de me sourire au milieu des nuées de mouches et des monceaux de cadavres en putréfaction.
- J'en ai sauvé un hier et un autre ce matin, murmura-t-elle. [...] Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu lui tétas les seins. Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois, tu as tété son lait et la seconde fois son sang... (OR 156-157)

Entre le premier lancer de grenades et la vue de la poitrine de sa mère, morte, il y a dans la mémoire de Faustin un grand trou. Il ne sait pas dire comment ses parents ont été tués précisément, et qui des deux était mort le premier. La scène du génocide se métamorphose en scène de naissance quand une vieille femme retrouve Faustin accroché à sa mère, tétant ses seins ensanglantés – autant dire que l'enfant est « né deux fois ».

Figure du non-témoin privé de mémoire et de voix quand il doit raconter le massacre auquel il a échappé, Faustin découvre néanmoins les avantages du statut de témoin quand il rencontre le caméraman Rodney, caricature d'un certain journalisme à sensation. Le hiatus dans les souvenirs de l'orphelin est aussitôt comblé par un faux témoignage insufflé par Rodney :

Le lendemain, on m'offrit un copieux déjeuner avant de me filmer au milieu des crânes entassés sur des tables, des ossements et des habits ensanglantés fourrés dans des sacs en plastique ou éparpillés dans les champs au milieu des immondices. [...] Je me mis à chialer, comme me l'avait recommandé Rodney. (OR 108)

Aussi sensationnel qu'improbable, son témoignage est pourtant accueilli avec empressement. Pour assurer son succès, Rodney n'hésite d'ailleurs pas à faire le rapprochement avec le génocide juif, quand il s'agit de souligner la crédibilité de son « témoin » : « Vous pensez peut-être, lance-t-il, que tous les rescapés d'Auschwitz se souviennent de la vie qu'ils ont menée avant de goûter à l'enfer ? » (OR 107). Le caméraman insiste sur l'authenticité du témoignage, redevable à la perspective naïve de l'enfant :

Je suis sûr que son témoignage sera meilleur que celui de tous ces adultes qui ne manqueront pas de nous bassiner avec le pourquoi et le comment de tout ce qui est arrivé. Il a vécu les choses, lui, et avec des yeux d'enfant. La vérité sort de la bouche de l'enfant ! (OR 107)

Le témoignage de Faustin est acclamé comme étant un récit authentique – pur, brut, naïf, non contextualisé – où l'on découvre les choses telles qu'elles sont. Seul Rodney sait qu'en réalité Faustin « ment comme il respire » (OR 107) mais il décide néanmoins d'exploiter son histoire qui touche les spectateurs jusqu'aux larmes.

▪ *L'Ombre d'Imana*

Le procédé narratif étayant le texte de Véronique Tadjo est d'un tout autre genre. Pour symboliser sa position extérieure, la narratrice délègue explicitement la parole aux survivants. Le livre s'appuie dès lors largement sur le témoignage direct et intègre, dans le cadre formel d'un récit de voyage personnel, une série de témoignages retranscrits (en discours rapporté ou à la première personne) donnant à lire des bribes d'existence. Alexandre Dauge-Roth qualifie ces textes de « biographèmes »²⁵ : des biographies fragmentaires et fictionnelles, réduites à « quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions »²⁶ où l'auteur relève dans la vie de ses personnages une expérience traumatique décisive et en imagine l'impact au présent. Ces textes variés, laissant entendre des voix différentes et passant par plusieurs genres, se lisent comme autant de déclinaisons de la vie post-génocidaire et évoquent des images très diverses de la souffrance. L'auteur opère des glissements au niveau du genre et de l'énonciation en adoptant alternativement le statut de témoin oculaire de l'après-génocide et celui de « passeuse de paroles »²⁷, de « témoin du témoin ».

²⁵ Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic Memory*, Plymouth, Lexington Books, 2010, p. 120.

²⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995-1996, p. 1045.

²⁷ Alexandre Dauge-Roth, *op. cit.*, p. 116.

La délégation de la parole a des conséquences au niveau de l'écriture. Pour son récit de voyage, Tadjou choisit un style journalistique et factuel. La chronologie détaillée des événements et les références aux textes secondaires sont destinées à *informer* le lecteur correctement. Par contre, la structure du livre – fragmentaire, faite de nombreuses interruptions et changements de perspective, de temps et de lieu – reflète l'impossibilité de raconter une histoire linéaire et cohérente, et révèle la volonté de l'auteur d'aller au-delà d'une écriture purement journalistique. Par moments, le style est très rigoureux, dépouillé et même télégraphique, pour ironiser sur les « statistiques » du génocide. Ainsi, la visite à l'église de Nyamata est rapportée sur un ton sec, en évoquant le nombre approximatif de morts :

ÉGLISE DE NYAMATA
Site de génocide.
+ ou – 35 000 morts. (IM 19)

En raison du mélange entre journalisme, journal intime, témoignage et fiction, l'on pourrait envisager, comme le fait Paul Kerstens, non de considérer le journalisme et la littérature comme deux genres opposés, mais plutôt de situer *L'Ombre d'Imana* sur un continuum dont les limites extrêmes constituent d'un côté le point de vue interne et subjectif, et de l'autre la perspective externe et objective.²⁸ Cette perspective évolue au cours du livre à mesure que la narratrice s'approche du Rwanda et de son histoire. « Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes » (IM 48), confesse la narratrice à la fin de sa première visite au pays. C'est à ce moment que s'intercalent quatre fictions qui correspondent à une lecture très personnelle du génocide : « La colère des morts » est écrite à la manière d'un conte africain et montre un devin qui essaie de calmer les morts revenus pour hanter les vivants ; « Sa voix » est un récit plutôt réaliste parlant d'une veuve dont le mari est soupçonné d'avoir participé au génocide ; « Anastase et Anastasie » ensuite s'ouvre à une lecture symbolique, mettant en scène le viol d'une fille par son propre frère ; « Ceux qui n'étaient pas là » enfin retrace le trajet de trois personnages exilés et de retour dans leur pays natal.

Les notes documentent les deux voyages au Rwanda, reprennent les conversations avec les survivants et fournissent des informations détaillées, tandis que les fictions reflètent un voyage intérieur qui

²⁸ Paul Kerstens, « 'Voice and give voice' : dialectics between fiction and history in narratives on the Rwandan genocide », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 96-97.

conduit, d'après Tadj, « jusqu'au bout de la mort »²⁹. Conçu dans le but d'« exorciser » le Rwanda (IM 11), le livre constitue au contraire une intériorisation graduelle du *récit* qu'est aussi le génocide. L'hybridité du texte permet à Tadj d'approcher l'expérience des autres tout en racontant, aussi, la sienne.

■ *La Phalène des collines*

Dans le roman de Lamko, le trajet de Pelouse reflète celui de l'auteur qui, après avoir visité le pays et ses sites mémoriaux, décide de prolonger son séjour au Rwanda pour aider à reconstruire la société. Après avoir méticuleusement documenté l'excursion des enquêteurs, Pelouse finit par perdre ses notes et sa caméra. Sous l'influence d'un survivant, le poète Muyango, elle redéfinit alors son projet de témoignage et abandonne le journalisme :

Toute quête est comme une pièce musicale gaie que l'on crée. Pas un requiem. Alors commence autrement à écrire une autre vie. Le premier mot saura être la première note d'un hymne à la terre que tu chéris. Quand tu l'auras écrit, qu'un saxo grave barrisse la victoire en installant ta voix sur sa trompe. Tes photos seront alors chargées de rythmes et d'émotions et célébreront, en filigrane, la nouvelle humanité à engendrer par-delà des lacs, les collines, les massifs volcaniques, le vol des tisserins ou les fumées des champs de bananiers... (PH 113)

On lit ici le programme esthétique de l'auteur : une écriture poétique n'est pas un requiem mais un hymne, ne calcule pas le nombre de morts mais célèbre la vie, réparant, par un travail de deuil individualisé, le lien humain brisé par le génocide.

D'autres projets de témoignage précèdent pourtant celui de Pelouse et inspirent largement son engagement. Les effets désastreux du génocide sur la vie des rescapés éclatent dans le personnage d'Épiphanie, qui souffre d'insomnies depuis qu'elle a été le seul témoin du meurtre sauvage de ses trois enfants et de son mari. Quand Pelouse décide de passer la nuit chez elle, cette nuit devient « une veillée de souvenirs » (PH 172). L'intervention du tiers encourage la veuve à creuser sa mémoire, à retrouver son souvenir et, simultanément, le sommeil.

Ensuite il y a le témoignage, inattendu, de Muyango, qui raconte l'« épopée » (PH 118) des célèbres résistants de Bisesero :

²⁹ Éloïse Brezault, « Engagement et témoignage autour de deux textes africains. *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (Véronique Tadj) et *La Phalène des collines* (Koulsy Lamko) », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 96.

Et la pluie continuait de tomber, emportant l'eau des rigoles et le sang des hommes dans les ruisseaux. Et les blessés, les impotents, buvaient la mare en aval des corps de leurs parents plongés dans la gangue des ruisseaux. Ils buvaient l'eau sans la moindre nausée des cadavres gonflés d'hommes, de femmes et d'enfants nus. Comment s'y prendre autrement quand l'instinct de survie commandait le miracle ? (PH 123)

Pelouse est émue par le témoignage, surtout parce que le récit de Muyango lui permet de comprendre le lien entre les mots et les lieux – chargés, au Rwanda, « d'une mémoire lourde » (PH 124). Par l'association de l'histoire et de l'endroit précis où celle-ci s'est déroulée, Pelouse peut se rapprocher de l'événement et de la souffrance des victimes : « Elle éprouve l'intense impression d'être à son tour victime d'estafilades, d'angoisses, de courses-poursuites, d'une soif tenace et d'une faim tenaillante. » (PH 124-125)

L'autre témoignage, celui qui structure le roman entier, est livré par la Reine. Deux histoires réelles se cristallisent dans le symbole de la phalène : celle de la reine « du milieu des vies » Gicanda (PH 14), la veuve du dernier roi tutsi Mutara III assassinée en 1994³⁰, et celle de Theresa Mukandori dont la carcasse repose dans « l'église-musée-site » (PH 14) de Nyamata.

Le corps momifié de Mukandori joue un rôle crucial dans le roman de Lamko. Ne supportant plus être l'objet d'un regard et d'un récit qu'elle juge obscène, Theresa-Gicanda se métamorphose en papillon et sort de sa carcasse devenue prison. La transformation n'est pas seulement une voie vers la liberté pour la reine, elle marque aussi le passage au témoignage :

J'avais décidé d'arracher le verbe et de l'imprimer directement à la conscience de ces deux visiteurs hors du commun : version originale et intégrale dans une édition non expurgée. Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et de requiem. De toute façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe, l'adage l'avait déjà édicté, l'on est seul vrai témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage, puisqu'on sait de quelle fatigue est né le cerne sous l'œil. Mon histoire est bel et bien mienne, une histoire de reine, et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre. (PH 31)

La phalène prend la parole pour raconter l'histoire qui est la sienne, l'histoire de son viol par un prêtre. L'extrait annonce non seulement une nouvelle perspective narrative, on le verra, mais aussi un nouveau

³⁰ Voir le rapport de Human Rights Watch : <http://www.hrw.org/legacy/reports/1999/rwanda/Geno11-4-04.htm> (consulté le 4 février 2013).

langage. Le parcours de la phalène, voltigeant d'un lieu à l'autre et reflétant ainsi la course de cet autre symbole, Fred R., et constitue le principe guidant la narration. C'est la phalène qui décide où elle se repose et à qui elle donne donc la parole, montrant à travers les changements de perspective un kaléidoscope d'expériences du génocide et de façons de le raconter.

■ *Murambi, le livre des ossements*

Le texte de Diop est le résultat d'une recherche formelle qui passe du carnet de route à la fiction. Lors de la résidence d'écriture, l'auteur constate que le roman est pour lui le moyen par excellence pour rendre compte de l'imaginaire fantasmagorique de la cruauté du fait que « les choses que nous avons entendues là-bas étaient à la fois vraies et plus romanesques que dans n'importe quel roman »³¹. S'il opte enfin pour le roman, l'auteur s'inspire pour ses personnages de personnes réelles rencontrées pendant la résidence d'écriture et qui doivent donc, d'une certaine façon, « justifier » le recours à la fiction :

Le personnage de Siméon, c'est quelqu'un que j'ai rencontré. Son vrai nom est Apollinaire. Et c'était une rencontre absolument bénéfique pour moi. C'était vraiment une rencontre incroyable. J'étais fou parce que nous étions là, nous voyions des cadavres partout, moi j'étais en colère. Et puis je vais voir ce vieil homme. Il n'a pas du tout joué au sage africain, il s'est levé pour danser un peu partout. J'étais avec une jeune femme, une jeune Rwandaise, et il a prétendu qu'il était amoureux de cette Jessica, que Jessica l'avait trahi.³²

Murambi est ainsi conçu comme un « compromis... entre la volonté de précision et le désir de restituer vraiment les choses »³³, entre le journalisme et la fiction. L'auteur affiche « un certain degré de cynisme »³⁴ par rapport aux conventions romanesques, s'évertuant à produire un texte simple et direct, et misant sur « un ton au-dessus de la réalité, comme un récit à mi-voix »³⁵.

La structure du livre s'avère en effet peu complexe. *Murambi* comporte quatre parties intitulées « La peur et la colère », « Le retour de Cornelius », « Génocide » et « Murambi » qui ne se suivent pas chronologiquement. Les parties 1 et 3 racontent les événements juste avant et pendant le génocide, montrant le point de vue de plusieurs personnages : des victimes, des bourreaux, des miliciens, des militaires français,

³¹ Éloïse Brezault, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », 3 avril 2000.

³² Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, *op. cit.*

³³ Éloïse Brezault, *op. cit.*

³⁴ Véronique Tadjo, « Interview with Boubacar Boris Diop », *op. cit.*, p. 426-427.

³⁵ Catherine Bedarida, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », *Le Monde*, 8 juin 2000.

le RPF, de simples citoyens. Chaque chapitre porte le nom du personnage principal et est écrit à la première personne. Les parties 2 et 4 forment ensemble le récit fictionnel de Cornelius observant le Rwanda post-génocidaire, et qui est entrecoupé d'occasionnels retours en arrière référant à son enfance. Pour le récit de Cornelius, l'auteur passe de la première personne à la troisième, marquant encore la distance qui sépare le personnage des événements de 1994.

Quand Cornelius retourne au Rwanda après plusieurs années d'exil, il découvre très rapidement les limites de l'écriture et de la mémoire. Décidé, au préalable, à écrire une pièce de théâtre sur le génocide, il est découragé par ses premières rencontres :

Il n'aimait pas voir tous les regards converger vers lui. Il aurait juste voulu écouter les autres en restant dans l'ombre. « Stan leur a-t-il dit que j'étais prof à Djibouti et que je songe à une pièce de théâtre sur le génocide ? Ce serait l'horreur. » Parfois cette idée lui paraissait totalement saugrenue. (MU 69)

Le dialogue avec les survivants aboutit chez lui à une profonde confusion sur le genre littéraire. Cornelius cherche finalement une autre forme pour son engagement sans pour autant renoncer à la parole – son silence signifierait la victoire définitive des assassins.

Le récit que Cornelius veut transmettre dépendra fortement de ce que lui révélera Gérard, rescapé de Murambi, qui mettra le protagoniste sur la voie d'une autre écriture. Leurs premières rencontres sont toutefois marquées d'une violence explosive de la part de Gérard, qui semble reprocher au protagoniste de simplement continuer sa vie alors que la sienne et celle de tant de Rwandais sont brisées. Gérard le critique en outre d'avoir fait « de grands gestes » alors que « nous, depuis le temps, on a appris à le rentrer, notre corps, nous avons reçu tant de coups, hein ! » (MU 192), référant aux mutilations destinées à « raccourcir » le corps des Tutsis.

C'est par le passage au témoignage, par le partage d'un secret, que Gérard initie un processus de prise de parole progressive et libératrice. Au café des Grands Lacs, il criait encore qu'il allait « faire éclater enfin la vérité » (MU 70) mais n'y parvenant pas, il se contentait de lâcher des reproches énigmatiques pour Cornelius, et déclarait notamment avoir « bu du sang » (MU 70). Plus tard, sur le site de Murambi, Cornelius ne supporte plus la violence imminente du contact et décide de « crever l'abcès » (MU 192), sollicitant Gérard de partager son lourd secret, celui du massacre et de sa survie. Le dialogue qui en découle constitue selon Cornelius « le premier pas de Gérard Nayinzira vers le pardon » (MU 223).

Dire le génocide▪ *Le langage du témoin*

La constitution du témoin, chez la Reine phalène et chez Gérard, passe par la récupération d'un langage cru et explicite, qui dit très précisément l'horreur du génocide, la violence extrême et les souffrances. Quand Gérard déclare à Cornelius avoir « bu du sang » (MU 70, 192), le protagoniste ne comprend pas cette phrase mystérieuse qui cache pourtant une réalité horrible : pour échapper au massacre, Gérard s'est enterré sous les corps des victimes dont il était obligé d'avalier le sang – « il m'entraînait dans tout le corps » (MU 220). Gérard avertit expressément Cornelius contre le danger de la poésie qui peut facilement faire oublier la cruauté des faits :

Tu sais, ce n'est rien, le sang, les poètes ont fini par le rendre presque beau. Verser son sang pour la Patrie. Le sang des Martyrs. Tu parles. Cela ne dit rien, Cornelius, de l'urine et des excréments répandus par terre, des vieilles femmes qui courent toutes nues, du bruit des membres que l'on fracasse et de tous ces regards hallucinés, des gaillards qui se servent des blessés comme boucliers contre les machettes. [...] Et toutes les belles paroles des poètes, Cornelius, ne disent rien, je te le jure, de cinquante mille façons de crever comme des chiens, en quelques heures. (MU 220-221)

Boire du sang, c'est une réalité dont témoignent aussi les rescapés dans le premier recueil de Hatzfeld, *Dans le nu de la vie* : poursuivis pendant la journée dans les marais, ils recouvrent leurs forces la nuit en buvant l'eau boueuse « vitaminée » du sang des cadavres (NU 82).

Le retour de Cornelius dans son pays natal est motivé tant par le besoin de savoir la vérité que par celui de trouver une forme pour écrire sur le génocide. Son arrivée au Rwanda marque ainsi l'éloignement d'une représentation poétique des événements et d'une théâtralisation jugée déplacée au profit d'une écriture réaliste à la hauteur de la littéralité de la violence. En écoutant le témoignage de Gérard, Cornelius décide de virer de bord et de modifier son projet d'écriture. Il ne se servira plus de « paroles opaques » (MU 222), notamment, afin d'éviter l'esthétisation et la déréalisation consécutive de la violence. Le protagoniste s'engage dès lors à utiliser « des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts de sang et de merde », estimant que « tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom » (MU 227).

Comme le rescapé de Murambi, la Reine phalène n'acquiert son statut de témoin qu'à partir du moment où elle prend la parole et décide « d'être hérétique » (PH 54). Refusant les « méandres de précieuses circonlocutions *politically correct and socially clean* » (PH 30) qui caractérisent le récit du guide, elle lui « arrache le verbe » pour raconter sa *propre* histoire sans trop d'états d'âme et à l'aide d'un vocabulaire limpide :

À force d'excès de zèle, Védaste le guide avait maladroitement embrayé son récit. Il balbutiait dès qu'il s'agissait de moi, cherchait toujours ses mots. Je le comprenais ; du moins je saisisais les mobiles de son embarras. Les gens sont victimes, et tous, de la peur coupable des origines. Ils ont la langue lourde, deviennent amnésiques ou aphasiques, et cherchent tous leurs mots, quand il faut parler de cul, de vulve, vagin et consorts. Ils balbutient, bégayaient, se creusent de profondes tranchées dans la mémoire. Pudibonderie ; pure hypocrisie de cul bénit ! (27)

La reine se demande si le tact du guide ne masque pas la cruauté de l'acte au lieu de permettre de s'en approcher. Elle fera tout le contraire : ne mâchant pas ses mots, la phalène raconte l'histoire de son viol par un prêtre ayant découvert sa « beauté [...] et charme légendaire » (PH 33). Le récit que livre la reine contient tant de détails qu'il prend un aspect provocateur et semble à certains moments basculer dans le sensationnalisme, référant à son « vagin-volcan » (PH 37), au « grognement de porc » du prêtre éjaculant (PH 38) et à la douleur provoquée par le versement d'une bouteille d'acide dans son sexe (PH 45). On se souvient du témoignage explicite de cette femme « d'une beauté presque surnaturelle » (MU 119) dans *Murambi*, elle aussi violée par un prêtre. La femme vient expressément chercher Jessica pour lui raconter son histoire, que Jessica qualifiera d'« obscène » : « Cela me faisait honte d'entendre des choses pareilles. » (MU 121)

Le choix pour une écriture crue et parfois choquante serait le seul qui soit à la hauteur de l'horreur génocidaire. Diop regrette ainsi le procédé stylistique de son roman *Le Cavalier et son ombre* paru en 1997 et, selon ses propres dires, lardé de « dérisoires tourments esthétiques » :

J'essayais, avec un bel orgueil, de ruser avec le réel et de trouver le moyen le plus sûr de fixer avec des mots des formes mouvantes et éphémères. Je crois donc être bien placé pour savoir ce qui sépare un roman sur le génocide écrit de loin, dans le confort des habitudes quotidiennes et un autre, écrit celui-là dans l'odeur de la mort.³⁶

³⁶ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », *op. cit.*, p. 77.

Avec *Murambi*, Diop rejette délibérément tout esthétisme au profit d'une nouvelle forme de réalisme. Pour Waberi non plus, aucun besoin de « faire patte de velours » :

Même écrasés ou écartelés, on n'arrive pas à les croire morts, alors on revient les achever à coup de n'importe quoi, machette, coupe-coupe, gourdin, massue, kalach, serpe, hache, pierre, gros bâton, tronc d'arbre, barre de fer, baïonnette, verge, pieu, balle, crosse de fusil, pneu en flammes, brique. (CR 37)

L'une des caractéristiques de l'écriture « brute » que préfèrent les écrivains de Fest'Africa est la référence à l'odeur repoussante venant des cadavres en décomposition exposés dans les sites mémoriaux. Par l'odeur qui s'en dégage, ces sites forcent le visiteur à regarder la réalité du génocide en face, « non pas d'une manière abstraite ou symbolique mais dans toutes les manifestations de l'horreur »³⁷ comme le souligne Tadjó. Dans *L'Ombre d'Imana*, Karl fait état de « l'odeur de pourriture » flottant dans Kigali (IM 84). Les personnages de *Murambi* n'arrivent pas eux non plus à se débarrasser de la puanteur « se diluant lentement » dans le sang (MU 98) et qui « infecte les narines et s'installe dans les poumons, contamine les chairs, infiltre le cerveau » (MU 21). Même le bandage du père de Faustin Gasana « pue un peu », confie le jeune milicien qui supporte d'ailleurs mal la « mauvaise haleine » du malade (MU 27, 32).

Une écriture réaliste devrait permettre de « dire tout » au lieu de cacher la vérité horrifiante derrière des visions excessivement poétiques. Cette idée est explicitée par le protagoniste de *Murambi* visitant le site de l'ancienne École polytechnique. Dégoûté par l'odeur nauséabonde des ossements, Cornelius se propose pourtant de « tout voir » :

[...] chaque Rwandais devait avoir le courage de regarder la réalité en face. La forte odeur des ossements prouvait que le génocide avait eu lieu seulement quatre ans plus tôt et non dans des temps très anciens. (MU 187)

Les auteurs de Fest'Africa semblent répondre à l'appel lancé en 1995 par José Kagabo. Dans les *Temps Modernes* de Claude Lanzmann, Kagabo a souligné qu'« une bonne partie de la compréhension de ce génocide passe aussi par la description de l'horreur. [...] Si on ne vise pas cette description, on s'interdira de comprendre. »³⁸ Les mots précis sont nécessaires si l'on veut « faire voir » le génocide qui n'est pas seulement,

³⁷ Véronique Tadjó, « Genocide », *op. cit.*, p. 383.

³⁸ Cité dans Catherine Coquio, « Aux lendemains, là-bas et ici : l'écriture, la mémoire et le deuil », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 20-21.

comme l'admet l'orphelin Faustin dans son langage caractéristique, « une histoire de *taumatrismes*, c'est une histoire de couteau » (OR 92).

Il faudra noter que l'écriture réaliste qui « dit tout » risque cependant de dégénérer en une forme de sensationnalisme malsain. *La Phalène des collines* montre clairement le dilemme esthétique auquel est confronté l'écrivain qui veut raconter le génocide : quoiqu'indispensable pour comprendre ce qui s'est passé réellement, *concrètement*, en 1994, la description détaillée du viol de la Reine tombe vite dans le voyeurisme. La seule différence avec le « tourisme » de la mort que la Reine ne supporte plus, c'est que cette fois-ci la victime prend la parole et raconte sa propre histoire.

■ *Le réel et le symbole*

Le langage dans les ouvrages de Fest'Africa se tiendra de toute façon loin de l'esthétisme poétique et particulièrement des métaphores à cause de leur réalisation *littérale* lors du génocide. Aussi le vieux Siméon avertit-il Cornelius de ne pas réduire certaines réalités à de « simples » métaphores. Quand son oncle lui décrit les « mares de sang » où « les chiens venaient [se] désaltérer » après les massacres (MU 194), Cornelius veut y voir un symbole mais il est aussitôt détrompé :

- Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornelius. Le soir, les chiens venaient s'y désaltérer.
- Des frissons parcoururent le corps de Cornelius. Il eut la vision fugitive d'une meute de chiens s'abreuvant au clair de lune, sans hâte, du sang des suppliciés de Murambi. Il imagina le reflet de la lune dans le lac de sang.
- Les chiens : des formes sombres et vagues, découpées à même les ténèbres.
- Il pense que Siméon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles. Dans sa quête de lui-même, il était à l'écoute du vieil homme. Grâce à lui, il dompterait les signes et saurait lire les mystères.
- Des monstres s'abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.
- Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela.
- Est-ce possible ?
- Nos yeux ont vu cela, répéta Siméon. (MU 194)

Le récit de Siméon évoque chez Cornelius l'image « poétique » d'un « lac de sang » au clair de lune où les chiens assassins viennent boire « le sang du Rwanda ». Par cette allégorie Cornelius entend dompter une réalité complexe, mystérieuse et jugée impossible, mais c'est avant tout une réalité dont Siméon a été le témoin oculaire. Le texte entend marquer ici qu'il parle d'abord de l'horreur du génocide : réalité et métaphore se superposent.

Le motif du chien enragé permet de tisser un réseau intertextuel dans les ouvrages de Fest’Africa. Si dans *L’Aîné des orphelins*, il s’agit encore d’une métaphore forgée par le sorcier Funga pour désigner les miliciens excités venus tuer une habitante italienne du village (« les chiens sont venus, armés de machettes et de gourdins », OR 18), les autres livres racontent des scènes hallucinantes où les chiens viennent se régaler des corps traînant dans la rue. Ils rôdent en meute autour de Nyamata après le massacre à l’église (MU 111) et se désaltèrent au sang à Murambi (MU 174). Le chien du docteur Karekezi, étrangement, est le seul à ne pas être devenu agressif comme les autres qui « se sont tant gavés de chair humaine pendant la guerre que maintenant ils attaquent les gens » (MU 165).

Wabéri réserve dans *Moisson de crânes* tout un chapitre au « festin » des chiens « enivrés par les pestilences des cadavres en putréfaction » (CR 54). Le narrateur cède la parole à Marie-Immaculée, qui a gardé malgré tout son vieux chien qu’elle rebaptise cyniquement Minuar après les troupes de l’ONU qui n’ont pas su protéger la population. Après un moment de silence, elle indique clairement l’endroit où la frontière entre métaphore et réalité s’émousse et le rôle des chiens confine à celui des tueurs :

On dit qu’il aurait mangé des membres de la famille, ici tout le monde se connaît et donc ce chien a mangé des gens qu’il connaissait. Certains étaient seulement blessés et les chiens les ont envoyés dans l’autre monde. (Silence.) Comme s’ils faisaient eux aussi le travail des miliciens *interahamwe*. (CR 56)

Encore à cheval entre symbole et réalité, Waberi parle de « l’instinct de chasseur des chiens [qui] s’est réveillé à la vue des flots de sang. Depuis, une seule loi : celle de la meute » (CR 54).

Le thème du chien enragé, repéré dans les entretiens avec les survivants, est repris par Tadjó dans ses fictions. Si, dans le rapport de son premier voyage au Rwanda, elle cite un écrivain confirmant que « les chiens se sont nourris de cadavres » (IM 36), la narratrice décrit dans « Ceux qui n’étaient pas là » le regard médusé de Karl découvrant à son retour « ces animaux enragés qui s’étaient gavés de dépouilles abandonnées » (IM 84). Muyango dans *La Phalène des collines* raconte une scène semblable qui a eu lieu à Bisesero :

Comme un zombie, un homme s’était assis dans un fourré fait de hautes herbes. Il ramassa sur les jambes le cadavre de sa mère que les chiens avaient commencé à dévorer, celui de sa femme et de son unique nourrisson mort contre le dos de la mère. (PH 123)

Cette scène en rappelle une autre, bien réelle, rapportée par Spéciosa Mukayiranga :

Les chiens ont mangé nos mères, nos grand-mères. On tuait toutes les forces vives de la maison, on enfermait les vieilles personnes dans la maison avec les chiens, et les chiens affamés après plusieurs jours mangeaient nos parents.³⁹

Muyango ajoute que ce ne sont pas seulement les chiens qui déchirent les corps des victimes, mais que les corbeaux aussi becquettent « jusqu'à la béance des cavités les yeux des morts » (PH 123). Le topos de la bestialité est filé dans *L'Aîné des orphelins*, où Faustin, après le meurtre, devient lui-même un être plus proche de l'animalité que de l'humanité. Vivant dans un « trou » depuis, il découvre que « ça n'a rien de désagréable une vie de bête sauvage. Tout un océan avait fini par me séparer du monde raffiné des hommes. Je me sentais bien dans mon trou. » (OR 127) Il se qualifie de « fantôme » ou « extra-terrestre », autant dire qu'il se sent loin du monde des hommes. Sa non-appartenance à l'humanité est confirmée par l'un des juges lors de son procès : « Tu es un monstre, Faustin ! Tu ne mérites pas d'appartenir au genre humain ! » (OR 138)

La nature entière, les animaux mais aussi les collines vertes et les fleuves dont il se dégage pourtant un calme insondable, semblent cacher une sauvagerie affreuse. Cornelius, à son retour, tente vainement de « saisir par intuition la relation secrète entre les arbres immobiles au bord de la route et les scènes de barbarie qui avaient stupéfié le monde entier pendant le génocide » (MU 54). La nature à Murambi, où « tout poussait dans une sorte de déchaînement sauvage » (MU 174), reflète l'aspect barbare des massacres perpétrés à cet endroit. Dans le roman de Lamko, Pelouse reste perplexe devant l'immense beauté du Nyabarongo. Pourtant, elle est aussitôt mise en garde par le guide, qui lui apprend, par la métaphore, l'histoire horridique du fleuve :

Pont sur le Nyabarongo.

« Ce fleuve est... sublime. L'eau serpente jusqu'aux confins de l'horizon, possède quelque chose de magique. L'eau, c'est la vie », constate Pelouse.

Le *driver* l'entend, lui murmure :

« Ici, elle a eu ses menstrues, elle a rejeté la vie. » [...]

Triste Nyabarongo floué, trahi, blessé dans son orgueil, son innocence, sa générosité ! Lui, qui avait toujours porté la vie, charrie depuis l'avril fati-

³⁹ Spéciosa Mukayiranga, « Comment les bourreaux ont tué les nôtres. Témoignage d'une rescapée », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 40.

dique, la mémoire de l'horreur. Contre son gré. L'eau a été surprise par d'abondantes menstrues violentes qui lui ont arraché ses ovaires. Le fleuve a saigné à flots. Des guenilles, de gros lambeaux de peau, de grosses viandes d'hommes faisandées, des quartiers de chair tout saignants, se sont chevauchés, heurtés, frottés aux joncs des rivages.

Pelouse sort son appareil photo, réalise quelques prises de vue puis se fige dans une contemplation plutôt profondément mélancolique. (PH 63-65)

L'eau pour Pelouse symbolise la vie. Le courant impétueux du fleuve, la grâce avec laquelle il se fraye un chemin à travers les collines, et sa relation harmonieuse avec les animaux en constituent la preuve. L'innocence du Nyabarongo, constate Pelouse, a été trahie quand la rivière a été « surprise par d'abondantes menstrues violentes » qui signalent précisément l'absence de vie. Source du Nil, le Nyabarongo était considéré par Léon Mugesera⁴⁰ comme la « voie express » pour « renvoyer les Tutsis chez eux » – en Éthiopie donc, selon le mythe hamite. Des dizaines de milliers de corps ont en effet flotté dans ce fleuve en avril 1994, le rendant « impur » selon le *driver* (PH 65). Profondément touchée par l'alliance inattendue entre la beauté presque magique de la nature et l'horreur qu'elle recèle, Pelouse imagine la rivière comme mémoire vivante.

⁴⁰ Léon Mugesera a tenu ce discours en novembre 1992, quand il était vice-président du comité préfectoral du MRND (Mouvement révolutionnaire national pour le développement, parti unique fondé par Habyarimana) de Gisenyi. Le procès de Mugesera, extradé du Canada, s'est ouvert à Kigali le 18 janvier 2013, après avoir été reporté à plusieurs reprises par l'accusé.

Critique du discours

Fiction et réalité au Rwanda

La question de Paul Celan, poète roumain de langue allemande, surgie fatalement après la Seconde Guerre mondiale, « *Comment écrire Auschwitz ?* », était toujours là, nichée dans le tréfonds de mon inconscient, du moins je le présume. Les pouvoirs du langage sont devenus tellement effrayants dans ce monde chaotique – pas seulement dans ces Afriques vautrées dans l'anarchie, frappées par un temps de disette d'espérance – qu'il s'agit de prendre conscience de la nécessité d'une mise en procès, au moins une salutaire mise à distance, de ce langage. Se transformer en donneur d'échos. [...] On se remémore aussitôt que la machette n'était pas le seul instrument à la disposition du bourreau : la plume et le pouvoir symbolique de nombre d'intellectuels hutus [...] ont été mobilisés pour la solution finale. (CR 16-17)

Si nécessaire que soit la réponse littéraire à la violence, les écrivains éprouvent néanmoins un profond sentiment d'impuissance. Outre la référence à la « solution finale » rwandaise, l'extrait de *Moisson de crânes* pose la question du langage, qui a été instrumentalisé et mobilisé pour exciter la haine au Rwanda. La parole, et plus particulièrement la fiction, a été *performative* d'une façon difficilement imaginable. « Mais quoi faire ? » se demande également Nocky Djedanoum, directeur du festival Fest'Africa. « Au Rwanda, la parole a été totalement manipulée, le mot haine, qui n'existait pas, a même été créé. »⁴¹

Comme Waberi, Djedanoum dénonce le détournement de la parole au Rwanda en faisant référence à la cruelle efficacité de la propagande anti-tutsie qui a exacerbé les antagonismes. Le cliché du « Tutsi élancé » a même déterminé les modalités de la violence génocidaire et les mutilations. Cette propagande, on le sait, se fonde sur une « fable » ethnique distinguant entre le Hutu « bantou » et le Tutsi « hamitique » supérieur. Initialement inculquée et propagée par les autorités coloniales belges, cette fiction est « prise au pied de la lettre »⁴² en 1994, « attrapée par la pointe des machettes » (MA 254) comme le formule l'un des génocidaires interviewés par Hatzfeld. Diop insiste encore sur le rapport inquiétant entre fiction et action :

[...] l'histoire récente du Rwanda est dans une large mesure le résultat d'un conflit entre la fiction et la réalité. Tout y est parti des fantasmes d'une

⁴¹ François Lecocq et Nocky Djedanoum, « Nocky : le passeur d'Afrique » [entretien], *Libraires*, Lille, 2000.

⁴² Catherine Coquio, Rwanda. *Le Réel et les récits*, op. cit., p. 66.

certaine ethnologie coloniale qui a *inventé*, avec une déconcertante légèreté scientifique, une histoire non africaine pour un pays africain.⁴³

La méfiance par rapport à la parole s'exacerbe quand des discours géopolitiques sont venus excuser et banaliser après coup le génocide, que ce soit par ignorance ou par intérêt politique. Cornelius, le protagoniste de *Murambi*, se souvient ainsi des mots du « Vieillard », le qualificatif qu'il réserve à François Mitterrand, qui soutenait que « [d]ans ces pays-là, un génocide ce n'est pas trop important. » (MU 223)

Il s'avère enfin que la parole n'a pas seulement entouré la violence avant et après le génocide, mais qu'elle a aussi accompagné l'acte meurtrier. « Ici, on tue les gens mais on le leur dit », déclare Diop:

Au Rwanda, jamais les tueurs ne sont venus pour tuer en silence. Ils ont constamment parlé, et il est impossible d'écouter un rescapé sans qu'il raconte ce que les tueurs ont dit avant de commencer leur besogne.⁴⁴

Afin de combler le vide de pensée lors des tueries, les hommes ont hurlé des « mots idiots » – c'est encore chez Hatzfeld (MA 252) qu'on le lit – et se sont adressés à leurs victimes, dont la mort silencieuse parfois les exaspérait.

L'écriture de la crise se transforme ici en crise de l'écriture. « Quoi faire ? » se demande Djedanoum : comment, en effet, concevoir une littérature du génocide, si la parole et la fiction ont fini par justifier, faciliter et banaliser les actes de violence extrême et le projet exterminateur ? Waberi plaide pour une « mise en procès » et une « mise à distance » du langage. Il s'agit pour l'écrivain de *repandre* la parole pour la réorienter, lui donner un nouvel élan et une nouvelle destination : « Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent » (IM 133), voilà selon Véronique Tadjo la tâche de l'écrivain.

Le discours littéraire s'impose ainsi comme un discours doublement *critique* : un discours qui s'interroge sur ses propres moyens, mais qui est aussi un *contre-discours* puissant destiné à dénoncer les compromissions qui ont contribué à rendre possible le génocide. La littérature, ici, se veut clairement engagement et résistance : il y a une réelle volonté de démythifier les discours dominants sur le génocide. L'on s'intéressera en particulier au réseau d'échos et d'images dans les ouvrages retenus.

⁴³ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort. », *op. cit.*, p. 80.

⁴⁴ Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, *op. cit.*

Le discours ethniciste

La littérature de *Fest'Africa* se présente d'abord comme une critique du discours idéologique et ethniciste. Tadjou revient explicitement sur les « terribles conséquences » du mythe racial – et raciste – importé par le colon belge, mythe pour lequel, évidemment, « il n'existe aucune preuve historique » (IM 31). C'est dans *Moisson de crânes* de Waberi qu'on repère le moment charnière où la fiction ethnique bascule dans la propagande :

Imaginez nos vertes et pures collines aux premiers âges de la création, bien avant la souillure des bœufs, bien avant le chant lyrique de l'arbalète tout sec, les femmes aux longues jambes et à la coiffure haute qui descendaient par groupes compacts des plateaux chauves et incandescents de l'Abyssinie. [...] il faut rétablir nos droits sous nos bananiers. Peuple de l'argile, on t'a trop longtemps piétiné, spolié et humilié, il est grand temps pour toi de redresser la tête et les épaules. [...] Comme dit le dicton populaire, un cancrelat ne donnera jamais un papillon. Le Rwanda, entièrement nettoyé, sera propre et vierge comme aux premiers jours de la création. (CR 43-51)

« La cavalcade » raconte la fable de la migration des Tutsi dans le pays du « peuple de la houe » provoquant une rupture des équilibres. La description du peuple éleveur incorpore l'arsenal des clichés, allant de la longueur des membres à l'« allure haute » des femmes, de l'origine éthiopienne à l'assimilation des Tutsis aux Juifs (ils ont « traversé jadis la mer Rouge », CR 46). Le discours justifie une revendication des droits hutus, violés par les Tutsis, et se termine par un appel à « nettoyer » le Rwanda des « cancrelats » incapables de se transformer en papillons – c'est précisément cette thèse qui est réfutée avec force et imagination dans *La Phalène des collines*. Par le truchement d'une manipulation politique et d'un endoctrinement consistant, la fiction a pu devenir réalité.

La fiction des deux ethnies, le « sésame anthropologique » (CR 92) comme l'appelle Waberi, n'est pas seulement efficace pour attiser la haine et aiguïser la tension entre les différentes parties de la population ; il semble qu'elle ait aussi été très convaincante à l'étranger. La communauté internationale s'est en effet longtemps cachée derrière la désignation de « conflit interethnique » pour justifier sa propre léthargie. Mais pour d'autres pays sur le continent africain, il est également difficile d'imaginer le Rwanda autrement que comme un creuset explosif de plusieurs ethnies. Zakya, djiboutienne et compagne de Cornelius dans *Murambi*, refuse ainsi de croire aux narrations – celles, notamment, qui cataloguent l'ethnicisme sous les fictions :

Un jour qu'il la sentait un peu moins réticente, [Cornelius] lui expliqua qu'il n'y avait jamais eu d'ethnies au Rwanda et que rien ne séparait les Twa, les Hutu et les Tutsi. Un éclair traversa aussitôt le regard de Zakya. Inquiet d'y lire qu'elle le prenait pour un menteur, il se lança dans des explications un peu chaotiques : « Nous avons la même langue, le même Dieu, Imana, les mêmes croyances. Rien ne nous sépare. – Si, répondit méchamment Zakya : il y a entre vous ce fleuve de sang. Ce n'est pas rien, quand même. Arrête de raconter des histoires. » (MU 88)

La remarque de Zakya est révélatrice : c'est par le « fleuve de sang », le génocide, que les deux « ethnies » au Rwanda se définissent. On retrouve un raisonnement similaire chez Koen Peeters qui exprime dans *Duizend heuvels* [*Mille collines*] ses doutes quant à la pertinence de la chronologie comme facteur explicatif du génocide, suggérant que la définition rigoureuse des catégories hutu-tutsi est une *conséquence* du génocide plutôt que la cause. De même, Gourevitch confirme qu'au lendemain des massacres, « les catégories ethniques étaient devenues encore plus cruciales et connotées que jamais »⁴⁵.

Les auteurs de *Fest'Africa* tentent de dépasser l'opposition réductrice Hutu/Tutsi en adoptant une « esthétique du métissage »⁴⁶ et en créant des personnages hybrides. Dans *L'Ombre d'Imana*, le lecteur suit le sort d'une femme pendant le génocide : « Joséphine n'a pas voulu me dire si elle était hutue ou tutsie. J'ai eu honte de le lui avoir demandé » (IM 118). Le livre incorpore aussi le témoignage d'une « jeune Zaïroise » qui passe pour une Tutsie en raison de son physique, et qui sera violée par des miliciens (IM 98). Vers la fin de l'ouvrage, Tadjou cède la parole à un étudiant, lui-même hutu mais ayant une mère tutsie, qui fréquente à l'université un groupe d'amis mixte :

Nous choisissons les amis que nous voulions et personne n'y trouvait à redire. Je n'avais jamais demandé à mes camarades de quelle ethnie ils étaient. Nous parlions la même langue, portions les mêmes noms, avions les mêmes préoccupations, à quoi cela aurait-il servi ? (IM 123)

Même si cette camaraderie ne dure finalement pas au-delà du génocide, elle est caractéristique et rejoint l'amitié qui lie Cornelius, Jessica et Stanley dans *Murambi*. Quand en 1973 ses amis sont expulsés de l'école, Cornelius est stupéfait :

⁴⁵ Philip Gourevitch, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises* [1998], Paris, Denoël, 2002, p. 310.

⁴⁶ Madelaine Hron, « Itsembabwoko “à la française” ? Rwanda, Fiction and the Franco-African Imaginary », *Modern Language Studies*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 166.

En voyant Jessica et Stan partir avec le groupe des exclus, Cornelius avait cru à une erreur. Pourquoi ses amis et pas lui ? Malgré sa timidité, il s'était levé : « Monsieur, vous m'avez oublié. » Les deux hommes [venus pour renvoyer les Tutsi] avaient interrogé le maître du regard, l'air sévère. Le maître leur avait alors expliqué en riant : « Cornelius est le fils du docteur Joseph Karekezi. Son père est hutu... » (MU 56)

L'enfant ignore complètement les différences « ethniques » qui le distinguent de ses amis. Cornelius est hutu par son père mais né d'une mère tutsie. Il se découvre en outre fils d'un génocidaire et prend ainsi, selon ses propres dires, l'allure du « Rwandais idéal : à la fois victime et coupable » (MU 102-103). Jessica, l'espionne du FPR, est une Tutsie qui se fait passer pour une Hutue.

Faustin, « l'aîné des orphelins » de Monénembo, est également issu d'un mariage mixte. Son identité hybride le trouble profondément et il se renseigne auprès de son père :

- Père Théoneste, dis-moi, est-ce que je suis un Hutu ?
- Un vrai puisque moi-même j'en suis un !
C'était soulageant d'entendre ça. Je voulais m'en persuader une fois pour toutes.
- Donc je ne suis pas tutsi !
- Mais si, tu en es un puisque ta mère Axelle est tutsi... Mais pourquoi me demandes-tu ça ?
- Il est bon de savoir qui on est, non ? Surtout par les temps qui courent !
- Ça c'est vrai, mon enfant ! Mais va piéger les oiseaux, n'écoute pas ces idiots de Kigali. À part mentir à la radio, ils ne savent rien faire d'autre. Ça veut pas dire grand-chose, Hutu ou Tutsi, c'est comme si tu perdis ton temps à comparer l'eau et l'eau. (OR 139)

Faustin n'obtient pas de réponse définitive à ses interrogations et en est désolé puisqu'il veut savoir « qui il est », maintenant qu'il constate à quel point la différence entre hutu et tutsi est fondamentale. Ironiquement le père, pourtant qualifié de « simple d'esprit » et d'« idiot » du village (OR 120), se montre très lucide à propos de l'imminence de la violence et la signification des tueries.

Ces extraits montrent qu'à travers leurs personnages les trois auteurs contestent la possibilité d'une identité stable et définitive, et qu'ils s'efforcent de brouiller dans leurs fictions la caractérisation raciale qui est à l'origine des massacres.

Le discours religieux

Les ouvrages de Fest’Africa proposent aussi une critique formelle du discours religieux au Rwanda, où tradition mystique et catholicisme coexistent comme le montre d’ailleurs de manière très réussie Scholastique Mukasonga dans son roman *Notre-Dame du Nil*. Plusieurs personnages sont ainsi tentés de chercher une explication surnaturelle aux tueries qui s’avèrent insaisissables avec la raison humaine. Dans *Murambi*, Cornelius cherche la clé dans « les mystérieux mouvements des planètes » et dans un Dieu devenu fou :

Cette orgie de haine allait très loin au-delà de la lutte pour le pouvoir dans un petit pays. Il songea à un Dieu soudain pris de démence, écartant les nuages et les étoiles à grands gestes rageurs pour descendre sur la terre du Rwanda. (MU 225)

L’hésitation de Siméon, figure du sage africain, est frappante. Comme son père, Siméon s’est toujours opposé à la christianisation du Rwanda qui a échangé Imana contre Dieu. « Le monde ne ressemblait plus à lui-même », confie-t-il à son neveu (MU 215). Depuis le génocide toutefois, et c’est Gérard qui le raconte, Siméon « déteste les proverbes et tout ce qu’on appelle la sagesse des anciens » (MU 208), convaincu qu’un « pacte avait été rompu » (MU 208). Quand il bute finalement sur les limites de la raison pour déchiffrer l’horreur, il demande néanmoins des comptes à Imana : « Imana tu m’étonnes ! Dis-moi donc ce que je t’ai fait, je ne comprends pas ta colère. » (MU 226)

Tierno Monénembo nous fournit une vision plus cynique du pouvoir catholique et du mysticisme traditionnel au moment du génocide. L’euphémisme, inspiré par l’hypocrisie ou par l’ignorance, a permis au discours religieux de constamment minimiser la responsabilité humaine dans les massacres et de procurer un faux sentiment de sécurité aux habitants. Ainsi la mère supérieure brésilienne convoque le sacré comme témoin et soutien contre les massacres, répétant à Faustin qu’« il ne se passera rien. Enfin... à condition que vous continuiez à prier » (OR 145). Sans se poser trop de questions, l’orphelin, qui va perdre ses parents dans une église piégée, reprend du père Manolo le terme de « Déluge » (OR 119) pour qualifier les événements de 1994. Le déluge, c’est bien d’après Waberi « un vent de folie envoyé par le Diable pour nous mettre dans le vil chemin » (CR 41). Le père Manolo s’avère une figure cruciale dans la « conversion » de Faustin à la foi catholique et est indubitablement l’antithèse du sorcier Funga, représentant de la croyance traditionnelle à qui l’orphelin tourne finalement le dos :

[Funga] avait acquis beaucoup de considération dans le village pour avoir guéri le petit Gatoto de la folie et le cordonnier Musare de l'impuissance. Malgré cela, je ne l'aimais pas beaucoup. On m'avait exhorté à adorer le Christ et à me méfier des sorciers. [...] Le père Manolo m'avait appris à lire les saintes écritures et à dire des *Pater* pour me protéger des diables de païens de son espèce qui hantaient encore le village cent ans après l'arrivée des Blancs ! (OR 15)

Après les massacres, Funga essaie de persuader Faustin de l'accompagner dans sa fuite vers le Zaïre mais il est déçu de voir que le « père blanc » a « pourri la tête » du garçon (OR 17). Bien qu'il ait prédit le destin tragique du Rwanda en interprétant certains signes prémonitoires – la mort du père Manolo « en direct à la télé et sous les pieds du pape ! » (OR 17-18) –, le prophète a tendance à expliquer le passé et le présent par la colère du Ciel. Quand Théoneste, le père de Faustin, attribue les actes génocidaires à la folie des hommes, Funga le corrige en proposant une explication spirituelle :

- Vois-tu, Funga, j'ai décidé de m'occuper de mes affaires et de fermer les yeux sur les extravagances que je vois autour de moi. J'ai parfois l'impression que les gens sont devenus fous.
- Pas les gens, Théoneste : les dieux ! Les dieux sont devenus fous ! (OR 146)

C'est par ce type de discours que Funga perd aussi la confiance de Faustin :

Selon le sorcier Funga, en quittant la terre, l'âme du président Habyarimana aurait maudit le Rwanda. Le sorcier Funga est un menteur. Il y a bien longtemps que le Rwanda est maudit. (OR 15)

Le discours médiatique

Le rôle des médias, c'est-à-dire leur inertie et leur impuissance avant, après et pendant le génocide, est d'abord critiqué à travers le rappel de l'histoire de Tonia Locatelli, une Italienne habitant au Rwanda, qui apparaît dans trois livres. Dans *Murambi*, un gardien à Nyamata montre sa tombe dans la cour de l'église :

Elle s'appelait Antonia Locatelli. Quand elle a vu, deux ans avant le génocide, qu'on allait faire des choses pas bien, elle a dit sur une radio étrangère : ce qu'ils sont en train de faire contre les Tutsi du Rwanda n'est pas bien, il ne faut pas rester les bras croisés. Après quoi, des hommes sont allés la tuer dans la maison. (MU 98)

L'Ombre d'Imana reprend l'inscription sur la même tombe :

TONIA LOCATELLI

Morte le 09.03.1992. RIP. (IM 25)

Tadjo préfère une écriture journalistique et dépouillée qui fait silence sur la vie de la femme pour ne retenir que son nom et la date de son décès. Cette date, antérieure de deux ans au déclenchement du génocide, révèle le caractère prophétique de l'appel de Locatelli et dénonce ainsi la léthargie de la communauté internationale pourtant informée à temps par les médias.

Monénembo met également en scène le personnage de l'« Italienne » qui habite dans la région de Nyamata depuis vingt ans et qui, nous apprend Faustin, « était chez elle chez nous et nous nous sentions bien dans sa maison » (OR 121). Sa mort, violente, est un moment essentiel et sera rapportée deux fois dans le livre. La première fois, c'est le sorcier Funga, en fuite vers le Zaïre après les événements, qui raconte l'histoire à Faustin et l'interprète comme un « signe » annonçant le génocide :

Tout le monde savait qu'elle allait mourir, personne n'a rien fait. Elle savait ce qui allait se passer. Elle avait appelé au secours sur la radio des Français, sur la radio des Américains, sur la radio des Hollandais, personne n'a rien fait. Un beau soir, les chiens sont venus, armés de machettes et de gourdins. Elle a tenté de fuir vers l'église. Ils l'ont rattrapée dans la course. Ils l'ont tailladée de partout et ils l'ont abandonnée sur les graviers où elle s'est vidée de son sang sans que personne bouge. (OR 18)

Dans ce passage, Funga souligne la vanité de la lutte de l'Italienne : « personne n'a rien fait » alors que « tout le monde savait ». Plus tard dans le roman, la « Hirlandaise », la coopérante responsable de l'orphelinat qui loge Faustin après la mort de ses parents, reconstruit l'histoire de l'Italienne à partir des propos confus que tiennent trois orphelins traumatisés. La recomposition de la scène conduit à la réunion du protagoniste avec son frère et ses sœurs, en même temps qu'elle lui permet de retrouver le souvenir de l'assassinat dont les enfants ont été témoins :

Je préparais ma sacoche pour me rendre à l'école quand ils arrivèrent. Certains étaient armés de gourdins, d'autres de machettes. Je ne sais pas ce qui lui prit mais elle ne trouva rien de mieux à faire que de sortir pour voir. On la cueillit au portail. On l'assomma d'un coup sur la nuque. On la traîna jusque dans la cour de l'église. On la découpa en morceaux. (OR 123)

Faustin fera le récit saccadé de l'assassinat de l'Italienne : la scène du meurtre constitue ainsi une véritable scène de reconnaissance permettant à l'enfant d'assumer son rôle de témoin.

L'une des raisons pour écrire sur le Rwanda serait, d'après Alexandre Dauge-Roth, d'« accorder rétrospectivement une visibilité culturelle à un génocide qui s'est déroulé en coulisse en 1994 »⁴⁷. Les textes prennent en effet position contre les médias, absents lors du drame, mais qui se sont précipités sur les lieux au lendemain du génocide. Il s'agit, entre autres, de la confusion médiatique à propos du « spectacle hallucinant » (MU 105) des réfugiés au Zaïre. Les médias ont été très avides de cette histoire, si bien que l'urgence avec laquelle on a abordé la crise des réfugiés fait contraste avec la réponse lente dans les premières phases du conflit. L'orphelin Faustin refuse de suivre la colonne sans ses parents, et Tadjou parle particulièrement du camp de Kihebo où les anciens miliciens génocidaires se mêlent à la population civile et sont « protégés et nourris par les organisations humanitaires » (IM 128-129).

La critique se fait chez Monénembo par le truchement du caméraman Rodney qui se rend « partout où ça va mal » (MU 98). Cynique, il concède être attiré par le spectacle de l'horreur parce qu'il connaît mieux que personne les attentes du grand public. Le « génie » du caméraman consiste en effet à « toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer » (OR 98).

Dans *La Phalène des collines*, la critique du discours médiatique évolue vers une critique de l'image spectaculaire. En général, les images du génocide, pour la plupart « illisibles »⁴⁸ faute de contexte et d'une qualification précise de la situation, ne peuvent pas seulement véhiculer la désinformation ou le mensonge, comme le montre le cas de Rodney ; elles risquent en outre de produire un discours sentimentaliste visant une réaction purement émotionnelle chez le spectateur – ce que Catherine Coquio appelle le « kitsch humanitaire »⁴⁹. La Reine phalène dans le roman de Lamko supporte mal la présence des « touristes farfouineurs de cadavres » (PH 25) visitant son cadavre, au point d'être blessée par la violence presque littérale de la prise de photos : « Une salve de flashes mitrailla ma carcasse, me tira de la pénombre. » (PH 29) À sa grande indignation, c'est sa propre nièce, pourtant une « Négrresse »,

⁴⁷ Alexandre Dauge-Roth, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁸ Johanna Siméant, « Qu'a-t-on vu quand "on ne voyait rien" ? Sur quelques aspects de la couverture télévisuelle du génocide au Rwanda par TF1 et France 2, avril-juin 1994 », in Marc Le Pape et al. (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 56.

⁴⁹ Catherine Coquio, « Du malentendu », in *Idem* (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 60.

qui porte l'appareil photo et nourrit ainsi « l'irréfrénable appétit du monde de l'opulence » (PH 24). La métaphore du cannibalisme et de la gloutonnerie symbolise le spectacle que s'offre l'enquêteur européen qui vient prendre en image la misère africaine :

Re-tempête de colère ! Ah ! le siècle cul-de-jatte, irrésistiblement avide de sensationnel et qui adore se gaver de virtualité ; le siècle friand des misères d'hommes à déguster par procuration d'écrans et d'objectifs de caméras. Cannibalisme non avoué ! Et encore plus tendre, plus onctueux quand c'est du Nègre qu'on bouffe, la succulente négaille en steak tartare... ! (PH 24)

La métaphore est filée dans la description du Français en tête du groupe d'enquêteurs et qui est immanquablement présenté par la Reine comme le « *musungu* aux bajoues d'opulence » (PH 24) charriant son « quintal de viande adipeuse » (PH 22). Fêtant cyniquement la « recolonisation » (PH 79), Muyango compose un long poème dénonciateur intitulé « Festins d'assassins » :

Là-bas au cœur de l'Afrique bâtarde
C'est le rallye, le safari, le bal, carnaval, étal, pal, régal,
Bijou, caillou, chou, genou, hibou, joujou, pou.
Des fous jouent à se quereller,
Vite, dépêchez-leur vos armes, vos bourriques galonnées,
Vos engins de paix, vos pains de guerre.
Distribuez, à gauche, à droite, devant, derrière en haut en bas.
Dépêchez-leur vos yeux-oreilles-plumes-reporters-satellites
Il vous faut déguster la parfaite world music,
Non l'apocalyptique rave de techno ;
Musique de nos han de serpettes, nos boum de poudre, nos courses-poursuites, nos
gémissements, nos râles.
Dépêchez-leur vos avocats, médecins, Croix-Rouge, croix gammée, HCR, SOS. Tous les
sans-frontières.
Maintenant, branchez encore la télé :
Rictus de morts, paupières creuses, les yeux crevés coulants, têtes tranchées, entrailles
répandues, sexes violés et tranchés, senteurs cadavériques !
Zappez pas ! Continuez la bombance ! C'est une orgie !

Mais mon pays n'est ni Cannes ni Hollywood
Mon peuple n'a pas enfanté que des stars
Mon peuple est un gâteau de haricot gras et sacré
Il constipe l'infâme qui en abuse
Vous vous en êtes régalez avec gloutonnerie
Vous en crèverez !
Tous ! (PH 80-81)

Indiscutablement, la critique des médias occidentaux et de l'image en général se fait ici sans concession, et rejoint la méfiance ancienne envers ceux qui assistent à une violence guerrière sans courir les risques auxquels s'exposent ceux qui s'y trouvent pris. Le fait que le journalisme au Rwanda s'approche dangereusement du « tourisme de l'horreur » est une raison de plus pour beaucoup de journalistes de se détourner de cette écriture et de rédiger des « chroniques » (dans le cas de Philip Gourevitch), un « roman » (pour Gil Courtemanche) ou des « récits » (recueillis sur les lieux par Jean Hatzfeld).

Le discours géopolitique

La fiction se veut dénonciatrice de l'idéologie ethnociste et elle s'attaque à la religion et aux médias qui ont joué un rôle discutable. Simultanément, elle avance encore une critique du discours géopolitique, dont la complexité risque de décourager un public non averti et par conséquent en attente de simplifications. Dans ce cas de figure, l'Afrique est volontiers considérée comme le lieu naturel de tous les désastres et le génocide est présenté comme participant des violences sociales et ethniques, endémiques et emblématiques du continent.

La représentation du génocide s'inscrit ici dans une perspective coloniale/iste : le conflit est relativisé dans l'intention de le ramener à un « simple » déchaînement de barbarie tribale. Ici encore, les médias ont une responsabilité certaine par la façon dont ils ont couvert le génocide. Tendai Chari consacre une analyse détaillée aux articles publiés sur le génocide dans *The New York Times* et conclut que les journalistes évoquent, en insistant sur l'emploi d'armes « primitives », l'image d'une boucherie sauvage. En refusant de rendre compte de la spécificité socio-économique du Rwanda et de la complexité politique du conflit, ils ont fini par présenter le génocide comme une réalité obscure et quasi mythique dépassant toute compréhension – « *something mysterious, a maze or labyrinthine jigsaw puzzle* »⁵⁰. Sans contexte explicatif, a déjà souligné Gourevitch, « les morts anonymes et leurs meurtriers anonymes deviennent leur propre contexte. L'horreur tourne à l'absurde »⁵¹. L'on se convainc alors de l'idée d'une « folie » tribale et incontrôlable qui échappe à toute analyse rationnelle, alors que le génocide est le produit de décennies d'endoctrinement politique

⁵⁰ Tendai Chari, « Representation or misrepresentation ? *The New York Times's* framing of the 1994 Rwanda genocide », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 333-341.

⁵¹ Philip Gourevitch, *op. cit.*, p. 258.

moderne. Même les écrivains africains participant au projet ont été mystifiés, comme l'admet Tadjó lors d'un entretien :

Why was I so blind? – Because I had a purely abstract reading of the problems of the continent. Like many others, I considered Africa to be the heart of darkness, the privileged site of all of this violence [...] What Rwanda has taught me is that every happening on the continent must have its own special reading – it has to be placed within its historical context, and the internal and external struggles of power identified.⁵²

Afin de s'opposer à ces simplifications, les textes abordés entendent d'abord souligner la dimension intentionnelle du génocide et récuser la part faite trop souvent à un hasard inéluctable. Tadjó conteste pour cette raison l'idée que les tueries seraient la conséquence directe de la chute de l'avion du président Habyarimana, ce qui ramènerait le génocide à une bizarrerie anthropologique. Idée inculquée par le gouvernement intérimaire qui, dans les premiers jours du génocide, réussit à « convaincre une grande partie de l'opinion publique que les massacres étaient dus à une explosion aussi imprévisible qu'incontrôlable de violence tribale » (IM 42). Dans *Murambi*, Jessica, espionne du FPR à Kigali, détaille la coordination nécessaire à la réalisation des tueries : l'acheminement des machettes par camion, la répartition des armes, les prétextes aux premières tueries. Le texte montre ainsi « à quel point les tueurs sont organisés et décidés » (MU 38). Faustin, protagoniste de *L'Aîné des orphelins*, rapporte qu'en 1992 déjà « une folle rumeur s'était mise à enfler : on avait importé des machettes de Chine et des grenades de France. On entraînait des milliers de gens dans les collines » (OR 121). Claudine Kayitesi, une cultivatrice rescapée interviewée par Hatzfeld, insiste également sur l'organisation méthodique des tueries : « À entendre les blancs, le génocide est soi-disant une folie, mais ce n'est pas si vrai. C'était un travail minutieusement préparé et proprement accompli. » (NU 193).

Ensuite, les auteurs prennent soin de recontextualiser le génocide dans le cadre des massacres survenus régulièrement à partir de 1959. Dans un style journalistique et factuel, Tadjó inventorie les facteurs socio-économiques, politiques et historiques qui ont contribué au déclenchement des massacres. C'est d'ailleurs un écrivain qui la convainc de la nécessité de « comprendre le sens réel du génocide, l'accumulation de la violence au fil des années » (IM 36). L'orphelin Faustin déclare se souvenir parfaitement comment son oncle évoquait « la saignée de 1959, celle de 1964, celle de 1972 » (OR 119). Stanley, dans

⁵² Véronique Tadjó, « Interview with Boubacar Boris Diop », *op. cit.*, p. 425-426.

Murambi, affirme de son côté que « [l]e génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par des petits massacres auxquels personne ne faisait attention » (MU 66). De manière similaire, Siméon, l'oncle de Cornelius, explique :

Depuis l'époque du président Kayibanda [premier président, hutu, du Rwanda en 1961 installé au pouvoir avec l'aide du gouvernement belge et de l'Église], les gens tuaient tout le temps les Tutsi, puis rentraient chez eux jouer avec leurs enfants. Des dizaines de morts. Des centaines de morts. Des milliers de morts. On ne se donnait même plus la peine de compter. Petit à petit, c'est devenu une chose normale. (MU 196)

Ce que la fiction donne à lire ici, c'est la banalisation du crime qui n'exige même plus que l'on compte les victimes, mais elle souligne encore la complicité des puissances coloniales dans ce processus. C'est en effet la décision du gouvernement belge de soutenir la « révolution sociale » hutue et de faciliter l'accession au pouvoir de Kayibanda qui a aiguisé les tensions « ethniques » et provoqué les premières violences.

Cette complicité ancienne semble également compromettre l'action humanitaire mise en œuvre au Rwanda après le génocide. Très lucidement, Jessica, dans *Murambi*, se demande « comment ils vont s'y prendre pour sauver la vie de gens morts depuis si longtemps » (MU 170). *La Phalène des collines* contient plusieurs passages qui mettent en question ou ridiculisent le travail des ONG et des associations caritatives à Kigali. Scola, la gérante du Café de la Muse, se plaint ainsi du « bruit » que font ces organisations. Le docteur Rugeru se rallie à son point de vue pour dénoncer le paternalisme sous-tendant les actions humanitaires au Rwanda : « Le bruit ne fait pas de bien ; le bien ne fait pas de bruit. L'assistance est un fléau dès lors que ceux qui aident ne permettent pas que les assistés accèdent aux moyens d'être libres. » (PH 167) Un peu plus tard, un véhicule des Avocats Sans Frontières fait une brusque manœuvre en face du café, causant un incendie qui aurait pu ravager le quartier entier :

[Le véhicule] rebondit dans un nid-de-poule creusé dans le bitume par les ouvriers d'Électrogaz pour tuyauteries et va enfoncer dans un fracas assourdissant un pilier de la station d'essence Petrorwanda. Juste en face du Café de la Muse.

Un incendie se déclare à l'une des pompes. Le gérant court à gauche, à droite, appelle les passants au secours. Il cherche en vain un extincteur.

Docteur Rugeru s'empresse de prêter son extincteur pour éviter que la ville ne s'embrase. Avant qu'il n'atteigne le lieu du sinistre, la bombonne vieille de deux ans et toute rouillée se vide littéralement.

A coups de seaux de sable l'on vient à bout du désastre naissant. (PH 171)

Dans *L'Aîné des orphelins*, un des garçons de la bande de Faustin revient au « QG » avec un portefeuille tout en faisant mine de ne pas se souvenir de l'endroit où il l'a trouvé :

Ne serait-ce pas dans la boîte à gants du véhicule d'une ONG ? Ah, ces pauvres Blancs, ils viennent nous aider à sortir de la barbarie et nous, tout ce qu'on trouve, c'est de leur fouiller les poches. (OR 52)

L'extrait montre bien combien sont étrangers l'un à l'autre le monde des déshérités et celui de ceux qui leur veulent du bien. Le ton est délibérément caustique et confine au cynisme. Les Blancs comme les Noirs sont victimes ici d'une ironie que Monénembo fait jouer à plusieurs niveaux : les Noirs sont simultanément des victimes et des voleurs, les Blancs des âmes bien intentionnées et des coloniaux paternalistes. L'Afrique se trouve en effet prise entre ces réalités inconciliables.

L'analyse colonialiste du génocide est à l'origine de la résignation qui caractérise l'attitude de la communauté internationale, et a permis de relativiser le rôle des anciens pouvoirs coloniaux dans un événement « banal » et « typiquement » africain. Ce rôle sera dès lors dénoncé avec force dans les textes de Fest'Arica. Plusieurs ouvrages détaillent ainsi très exactement les objectifs et l'envergure de l'opération Turquoise. Le plus éminent exemple est fourni par le personnage de Perrin dans *Murambi*. Lors du face-à-face entre le colonel chargé de cette opération et le docteur Karekezi, toute la machination politique est révélée. Si Perrin déteste la personne de Karekezi, il a reçu des ordres qui l'obligent à mettre en sûreté le boucher de Murambi. L'on découvre les liens entre la France et Karekezi, dont les « fervents supporters » parisiens (MU 154) le voient à la tête du pays. Le massacre planifié de quarante-cinq mille personnes était toutefois imprévu, avoue Perrin, et « plutôt gênant » (MU 155). Mais le colonel n'est pas dans la position de donner des leçons, comme le lui rappelle Karekezi :

Colonel Perrin, nous sommes dans le même sac. Ce qui est arrivé au Rwanda est, que cela vous plaise ou non, un moment de l'histoire de France au vingtième siècle. C'est le début de la fin, mon cher ami. Vous quitterez l'Afrique par la petite porte. (MU 166)

Au Café de la Muse, le Français corpulent menant la mission d'enquête dans *La Phalène des collines* déguste un steak tartare (l'on se souvient de la tirade de la Reine phalène) quand il cherche à justifier l'intervention de la France – ce pays « à la pointe du combat pour la liberté, l'égalité, la fraternité » (PH 96) –, l'expliquant comme une sorte d'opération de sauvetage qui a mal tourné. L'acte n'étant pas « conforme à l'intention

hélas ! » (PH 97), les Français ne sont « ni coupables, ni même responsables » (PH 98). Profondément choquée par ce discours, Pelouse veut répondre mais ce ne sont pas les paroles qui sortent de sa bouche :

Pelouse veut juste ouvrir la bouche pour lui signifier que tout ce qu'il débaltère, dégoise, débagoule, ce galimatias de rhéteur creux et d'un sophisme édulcoré est malhonnête, incohérent, cruel, hâblerie, galéjade. Mais elle sent pressante l'amertume lui envahir et gonfler la joue. Elle veut fermer la soupape sur le gargouillis chaud. Peine perdue. Un jet couleur venin de crotale jaillit de la cavité buccale, salit la nappe et éclabousse la chemise bleu ciel du *musungu* aux bajoues d'opulence. Surprise ! Mauvaise surprise ! Il s'écarte. Un second jet de vomissure renverse la bouteille de vin sur la table. Un troisième encore plus nourri lâche un gros morceau de banane mal mâché dans l'assiette de steak tartare. (PH 98)

Le discours justificateur que Pelouse a avalé les jours précédents sort maintenant violemment pour ruiner le repas du Français. Ce dernier sera pourtant confronté à une réalité flagrante et indéniable. À Murambi, quand il regarde le drapeau français planté sur le site et les milliers de cadavres dans les fosses communes creusées par les soldats de l'opération Turquoise, Pelouse pense déceler chez lui un sentiment de culpabilité « aussi immense que son pays » (PH 141).

La mémoire collective

Les morts pleurent encore

Plus personne ne veut porter cette mémoire trop lourde. Les rescapés sont là pour rappeler le passé et on voudrait qu'ils ne soient plus sur le devant de la scène afin que le pays puisse se reconstruire plus vite, que l'argent revienne. Les survivants gênent, les prisonniers gênent. On veut figer les souvenirs par des monuments en pierre. (IM 125)

Dans *L'Ombre d'Imana*, un étudiant souligne l'emprise absolue du souvenir, qui risque d'entraver la réconciliation et la restructuration du pays. Plusieurs textes de Fest'Africa choisissent d'attirer l'attention sur la nature problématique de la mémoire du génocide. Il est vrai qu'au cours des années, une mémoire collective et officielle s'est imposée qui confère au génocide un sens exclusif et stable. Cette situation risque de diviser davantage le pays en oblitérant certains souvenirs personnels, et elle peut conduire à rendre suspect tout autre regard sur les événements.⁵³

⁵³ Le devoir de mémoire au Rwanda se traduit depuis 2002 en des lois réprimant l'« idéologie du génocide » et le « divisionnisme » (dont est accusée Victoire Ingabire) –

Dans un article consacré au Rwanda post-génocidaire, Tadjó insiste sur le décalage problématique entre la mémoire officielle et la mémoire individuelle des survivants qui sont « *aware of historical events but they remember them differently, so much so that they have difficulty accepting a fixed narrative* »⁵⁴.

Dans la construction dirigée de la mémoire officielle du génocide, certains éléments sont retenus, d'autres oubliés, des voix discordantes muselées. Face au risque que fait courir toute commémoration dirigée, la littérature permet ici d'élargir le champ en montrant les va-et-vient entre les différentes perspectives. Les textes de Fest'Arica n'entendent évidemment pas rejeter le récit des victimes ni mettre au même niveau l'ensemble des souvenirs du génocide : ils proposent des visions alternatives et soulignent des souffrances qui ne sont pas toujours reconnues par le discours officiel. Aussi le lecteur retrouve-t-il les récits de veuves et d'enfants de génocidaires, les témoignages d'enfants orphelins ou de Hutu modérés, ainsi que le rapport des crimes de guerre perpétrés par le FPR. Ce n'est pas un hasard si Tadjó revient sur un événement souvent passé sous silence, à savoir le massacre au camp de Kibeho le 22 avril 1995 où environ 5 000 personnes sont mortes sous les balles du FPR/APR principalement.⁵⁵

Le « devoir de mémoire » prend au Rwanda une importance et une ampleur démesurées à travers une commémoration insistante que relayent des sites mémoriaux où la mort reste omniprésente. Le souvenir du génocide est ravivé à chaque instant par les tombes ouvertes remplies de crânes et de monceaux de cadavres en décomposition – des corps devenus « lieux de témoignage »⁵⁶. L'un des symboles les plus puissants de l'horreur génocidaire est le cadavre de Theresa Mukandori qui attire

des lois dont la « formulation vague » est, d'après Amnesty International, « délibérément utilisée pour violer les droits humains » et risque de rendre illégale toute critique du gouvernement. Le document est disponible sur le site d'Amnesty : *Il est plus prudent de garder le silence. Les conséquences effrayantes des lois rwandaises sur l'« idéologie du génocide » et le « sectarisme »* (2010). L'on y retrouve également un rapport sur le procès de Victoire Ingabire : *Justice in Jeopardy. The First Instance Trial of Victoire Ingabire* (2013). Une émission de « Terzake » dénonce en outre la pratique des faux témoignages livrés sous la pression du régime lors de procès au Rwanda et à l'étranger : <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/francais/videotheque/1.1596525> (consulté le 22 septembre 2013).

⁵⁴ Véronique Tadjó, « Génocide », *op. cit.*, p. 387.

⁵⁵ Gérard Prunier déclare que : « *a not unreasonable estimate would stand at over five thousand casualties* » (Gérard Prunier, *Africa's World War : Congo, the Rwandan Genocide, and the Making of a Continental Catastrophe*, Oxford, University Press, 2009, p. 41). Le gouvernement retient pourtant le nombre de 330 morts.

⁵⁶ Jean-Pierre Karegeye, « Rwanda. Le corps témoin et ses signes », in Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Atalante, 2003, p. 754.

le regard de tous les écrivains de Fest'Africa lors de la visite commune à l'église de Nyamata :

Quelqu'un a demandé le nom de Thérèza et je me souviens quand il a demandé comment s'appelait cette jeune fille. On nous a parlé de son frère qui voulait qu'on l'ensevelisse normalement, mais le gouvernement a supplié de comprendre la nécessité de montrer tout cela. Et quand on nous a dit qu'elle s'appelait Thérèza Mukandori, j'ai vu tout le monde prendre note. Au fond, cela voulait dire, et l'on s'adressait un peu aux tueurs : « vous vouliez la tuer, mais nous, nous allons la faire revivre ».⁵⁷

Son histoire apparaît dès lors dans presque tous les livres. Chez Tadjou, on lit une description minutieuse de son corps momifié :

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes largement écartées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme fœtus fossilisé. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte.

Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. On peut voir l'entaille que l'impact a laissée. Elle porte une couverture sur les épaules mais le tissu est maintenant incrusté dans la peau. (IM 20)

Dans *Murambi*, la présence de Theresa/Thérèza Mukandori, vivante, devant l'église de Nyamata annonce une scène d'ironie dramatique. Traquée par l'armée et les miliciens, elle pense y trouver refuge comme des centaines d'autres Tutsis. Son amie Jessica refuse de la suivre, puisqu'elle est au courant des stratégies des miliciens regroupant les gens dans une église pour ensuite les finir à la grenade. « Jessie, ils ne pourront jamais faire ça sachant que Dieu les voit » (MU 40), lui dit Theresa, convaincue que l'église est un lieu sûr. Pour ne pas trahir son identité d'espionne, Jessica décide de ne pas avertir sa copine mais de la laisser entrer dans l'église. Quand elle visite Nyamata avec son ami Cornelius après le génocide, Jessica est accablée d'un sentiment de culpabilité dont elle ne réussit pas à se débarrasser : « L'affreux dialogue avec son amie se poursuit à quatre années de distance. Elle pensa avec une subite violence : 'Ces jours-là, Theresa, Dieu regardait ailleurs...' » (MU 97)

Chez Koulsy Lamko, Theresa Mukandori, dont l'histoire se mêle à celle de la reine Gicanda, décide de quitter son corps momifié exposé au voyeurisme des « touristes » visitant le mémorial. À la violence physique de sa mort et de son viol, les mémoriaux ajoutent la violence symbolique

⁵⁷ Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, *op. cit.*

du spectacle de son cadavre – la « mort mise à nu », d'après Tadjó (IM 21), une transgression absolue des rapports traditionnels aux morts selon Claudine Vidal.⁵⁸ L'on ne s'étonnera pas que la Reine phalène apparaisse dans les rêves de sa nièce Pelouse pour réclamer le rituel funéraire qu'elle attend depuis sa mort :

Ces âmes par milliers dans les sites attendent comme moi le rituel de l'ensevelissement. Un peu de bière de banane par terre, du lait dans une corne de vache, du haricot, une pâte de sorgho rouge dans un pot d'argile, et qu'avec dans un cor taillé dans une corne de bufflonne, l'on hèle le Nègre qui continue de rôder et qu'il déroule sa litanie en apparaissant entre les petites viscères des poussins ou les jetons de la calebasse du devin avant de s'asseoir sur le coussinet en feuilles de bananiers dans la barque tressée de jonc et de papyrus pour l'ultime voyage au milieu de l'escorte d'oiseaux. (PH 144)

Tadjó considère les sites mémoriaux comme des plaies ouvertes, qui ne parviennent pas à se cicatriser (IM 130) et par où les morts peuvent suintier pour venir hanter les vivants. Son récit « La colère des morts » reprend la supplication de la Reine phalène dans le roman de Lamko :

Il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent revenir nous voir en paix, cacher leur déchéance et leur nudité aveuglante pour qu'ils ne nous maudissent pas. Redonner aux images de la vie le droit de s'imposer afin que ces os couverts de la poussière et de violence ne soient pas chargés de la haine qui les a ensevelis. (IM 55)

Ce récit, raconté sur le mode d'un vieux conte africain, résume la fonction du livre même. Par le biais d'un « travail de deuil », la littérature pourrait tenir lieu de mémorial et contribuer à la restructuration d'un pays où, d'après l'un des personnages de Diop, « tout le monde [est], de toute façon, un peu mort » (MU 229). L'auteur de *Murambi* affirme avoir conçu son ouvrage comme une « stèle funéraire »⁵⁹ où seront inscrites les diverses expériences individuelles dans un récit collectif :

Writing inscribes events over time. I am referring here to the inscription of the experience of victims as part of the memories of all. The text thus participates in the ritual of mourning; it is like the inscription on a tombstone and, regardless of its length, consists, in the end, of only two words: Here Lies. [...] The novel or the work of art counters the genocidal project in ideal terms by causing each one of these people to live again, giving each of them an identity. The embodiment of the corpses by the text is crucial.⁶⁰

⁵⁸ Claudine Vidal, « La commémoration du génocide au Rwanda. Violence symbolique, mémorisation forcée et histoire officielle », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, 2004.

⁵⁹ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », *op. cit.*, p. 79.

⁶⁰ Véronique Tadjó, « Interview with Boubacar Boris Diop », *op. cit.*, p. 429-430.

La littérature peut donc faciliter le travail de deuil, en donnant un « corps » aux morts – en les « incarnant », privilège de la fiction – et en donnant la parole aux rescapés. Selon Tadjó, le récit littéraire dépasse le niveau du témoignage-document destiné à « prouver » la véracité des faits, pour restituer à l'histoire son visage humain et individualisé. C'est exactement ce que déclare Lamko dans l'exorde de son roman. Contrairement à l'exercice « mathématique » qui calcule le nombre de morts et les résume sous une formule abstraite, la littérature ferait résonner des souffrances individualisées dans un texte polyphonique :

Pour ce qui est des unités ou des formules, et pour aller aussi vite que le siècle, l'on peut abréger [en mathématiques]. Par exemple, par convention, décimètre fait dam, décalitre se contracte dal, hydrogène H₂O.

Par contre, l'inacceptable, c'est lorsqu'on abrège « Mort d'Hommes » ! Inacceptable parce qu'en dedans d'Hommes il y a aussi femme, vieillard, nourrisson, homme, vie, espérance, éternité... (PH 11-12)

Waberi, de son côté, imagine aussi un rôle pour la littérature dans le travail de deuil des Rwandais :

Les cordes utilisées pour la fabrication des violons provenaient jusqu'à très récemment, c'est-à-dire avant leur remplacement par des fils synthétiques, de tendons d'animaux – bovins et chevaux en tête. Il est donc possible d'extraire de l'harmonieux et des sublinités à partir de la douleur et de la souffrance. Et les tendons d'Achille des Tutsis hideusement sectionnés avant qu'ils soient massacrés seraient-ils enclins à faire entendre des symphonies tropicales en hommage aux proches parents, aux hommes d'ici et d'ailleurs, aux clans de la colline, à la terre grasse qui se scande en fertiles terrasses, à la pluie, à la luxuriance végétale et aux éclairs zébrant le ciel ? (CR 23)

Dans cet extrait, Waberi souhaite que sa littérature puisse rendre hommage aux victimes du génocide, mortes et vivantes. Il est possible de donner, par des moyens artistiques, un sens et une destination non au geste violent en soi, mais à la souffrance. Par le jeu métaphorique, Waberi assimile la souffrance des Tutsis à celle des bovins qu'ils élèvent depuis des siècles. Coupés bestialement, les tendons deviennent des cordes de violon produisant des harmonies sublimes chez les uns, le matériau d'un texte littéraire chez les autres. Ce lien inattendu entre horreur et beauté est remarqué par Tadjó également, qui s'étonne du fait que la « terre de douleurs » s'avère bien fertile : « Il faut beaucoup de temps pour accepter que des fruits aient pu mûrir sur les arbres plantés dans cette terre de douleurs », admet-elle (IM 19). Le pouvoir de résilience de la nature au Rwanda lui rappelle plus particulièrement la nécessité de reprendre la vie, et attirera son attention sur la problématique de la réconciliation nationale.

La récupération politique du deuil

L'histoire est ici un baril de dynamite, on en fait un usage immodéré, ligne de partage entre falsification grossière et objectivité minimale étant des plus minces. (CR 77)

Il sera clair que la littérature de Fest'Africa remplit une fonction « testamentaire et funéraire »⁶¹, montrant la violence du passé tout en imaginant un avenir pour le Rwanda. Par la critique des discours qui ont rendu possible le génocide, elle joue aussi un rôle heuristique et démystificateur. Pelouse, la nièce de la Reine phalène, découvre que ces deux rôles sont complémentaires. Obligée de renoncer à son projet de photoreportage, la jeune femme s'engage à installer un salon de beauté au Rwanda. Elle y coiffa les femmes pour les « débarrasser de leurs cheveux de deuil », leur coupera les ongles afin « détruire tous les mensonges » qui poussent sur leurs corps. Le travail sur les âmes, lieu de « denses broussailles de désespérance », passe dans la Clinique de l'Espoir par le travail sur le corps, le devoir de mémoire par la dénonciation du mensonge (PH 195, 199).

Le pouvoir néfaste du discours qui a précédé et entouré le génocide a été critiqué dans les livres de Fest'Africa. Certains auteurs n'ont pas manqué, en outre, de dénoncer le détournement de la parole *aujourd'hui*. Tadjó reconnaît que la mémoire du génocide, par le biais de la commémoration et des sites mémoriaux, est certes indispensable pour lutter contre le négationnisme et l'oubli, mais elle souligne aussi combien cette mémoire se laisse trop vite apprivoiser. La narratrice de *L'Ombre d'Imana* regrette ainsi que « [l']Histoire [fasse] marche arrière. Les bourreaux [deviennent] des victimes, les victimes bourreaux. Comme si la violence ne cessait d'engendrer la violence. » (IM 129) Filip Reyntjens, spécialiste du Rwanda, se montre également pessimiste, constatant comme Tadjó « une continuité marquante de l'ère pré-génocidaire à l'ère post-génocidaire au Rwanda »⁶².

Lui-même réalisation d'une fiction ethnique, le génocide semble engendrer aujourd'hui une « spirale de discours mémoriel »⁶³ susceptible de déclencher et de justifier de nouvelles violences. C'est René Lemarchand, spécialiste du Rwanda, qui rappelle les observations de Paul Richards sur la guerre civile en Sierra Leone :

⁶¹ Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, op. cit., p. 100.

⁶² Filip Reyntjens, « Rwanda Ten Years On : From Genocide to Dictatorship », *African Affairs*, n° 103, 2004, p. 208.

⁶³ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, 2009, p. 11.

War itself is a type of text – a violent attempt to tell a story or to « cut in on the conversation » of others from whose company the belligerents feel excluded. Understanding war as text and discourse is not an intellectual affectation but a vital necessity, because only when « war talk » is fully comprehended is it possible for conciliators to outline more pacific options in softer tones.⁶⁴

Dans ce cycle de mots et d'actions qui s'entre-influencent, le discours mémoriel au Rwanda est en réalité une récupération instrumentale du travail de deuil qui appartient au peuple rwandais mais qui, entre les mains de la classe politique, donne « un prolongement idéologique aux rapports de force »⁶⁵ selon Claudine Vidal. La mémoire est aujourd'hui détournée, constate aussi Reyntjens, et même exploitée comme « arme idéologique »⁶⁶ par le nouveau gouvernement rwandais qui continue à commettre des violences, notamment au Congo. Le nouveau récit légitime le gouvernement au pouvoir et, malgré la suppression de la mention d'ethnie sur les cartes d'identité, continue à attiser la haine.

Le véritable projet critique et performatif de la littérature de Fest'Africa se dessine ici. Les ouvrages visent, parfois explicitement, à briser le mouvement cyclique de la parole – le « cycle de la violence » (IM 43) – en démystifiant le discours politique de « devoir de mémoire » qui appartient finalement au peuple rwandais. Ils résistent au détournement de la mémoire – et de la littérature même : Tadjou est parfaitement consciente que son mémorial à elle, sa littérature, est également de nature polysémique et fonctionne à la manière d'un palimpseste sur

⁶⁴ René Lemarchand, « Genocide in the Great Lakes : Which Genocide ? Whose Genocide ? », *African Studies Review*, vol. 41, n° 1, 1998, p. 9 ; Paul Richards, *Fighting for the Rain Forest : War, Youth and Resources in Sierra Leone*, Oxford/Portsmouth, James Curry & Heineman, 1996, p. xxiv.

⁶⁵ Claudine Vidal, *op. cit.*

⁶⁶ À ce niveau, l'on peut établir un rapport inquiétant entre la politique étatique au Rwanda et en Israël. Dans son discours devant l'assemblée générale de l'ONU en septembre 2009, le Premier ministre israélien Benjamin Netanyahu justifie la guerre au Gaza (l'opération Cast Lead) en renvoyant à la Seconde Guerre mondiale et en comparant les actions des Palestiniens à celles des nazis : « Over seventy years ago, Winston Churchill lamented what he called the 'confirmed unteachability of mankind', the unfortunate habit of civilized societies to sleep until danger nearly overtakes them. [...] I speak here today in the hope that Churchill's assessment of the 'unteachability of mankind' is for once proven wrong. I speak here today in the hope that we can learn from history – that we can prevent danger in time. » (*Haaretz*, 24 septembre 2009). *Haaretz* a déploré l'usage de la Shoah comme argument moral et politique. L'instrumentalisation de ce drame à des fins politiques souille l'éthique du « devoir de mémoire », d'après Carlo Strenger : Netanyahu « enters the arena in which truthfulness about history is no longer a duty in its own right, but where history is used for the sake of political manipulation. » (Carlo Strenger, « Ahmadinejad, Netanyahu and the Holocaust : The ethics of memory », *Haaretz*, 7 octobre 2009).

lequel de nouvelles histoires nationales seront écrites. À la commémoration imposée et insistante, la littérature oppose finalement une pensée *critique* orientée vers la reconstruction du pays. « Je crois en la VIE », déclare Lamko dans sa dédicace. Le vieux Siméon, personnification de la vie ou de la sur-vie qui l'emporte sur la mort, conseille ainsi à son neveu de s'adresser aux *vivants* quand celui-ci se rend une dernière fois sur le site de Murambi :

- Je [Cornelius] ne trouverai pas les mots pour parler aux morts. Il surprit une fugitive expression de dépit – ou peut-être de colère – chez le vieil homme.
- Il n'existe pas de mots pour parler aux morts, fit Siméon d'une voix tendue. Ils ne se lèveront pas pour répondre à tes paroles. Ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est bien fini pour les morts de Murambi. Et peut-être alors respecteras-tu encore mieux la vie humaine. (MU 211-212)

UNE SAISON DE MACHETTES

Genèse du projet

L'échec journalistique

Je ne ferai jamais le journaliste au Rwanda.¹

Quand il s'agit d'analyser le « war talk » au Rwanda comme le disait René Lemarchand, *Une saison de machettes* de Jean Hatzfeld se présente comme un outil inestimable. Le livre constitue le deuxième tome d'une trilogie que le journaliste consacre au Rwanda. Ancien reporter de guerre pour *Libération*, Hatzfeld a couvert plusieurs conflits au Moyen-Orient, en Afrique, et dans les Balkans au début des années 1990. Ce dernier voyage a inspiré un « récit » autobiographique – *L'Air de la guerre* (Prix Novembre) – ainsi qu'un roman – *La Guerre au bord du fleuve*.² Ayant visité le Rwanda en qualité de journaliste pendant l'été de 1994, Hatzfeld y retourne quelques années plus tard pour monter un projet très personnel. Destination : la commune de Nyamata dans le Bugesera, à 30 kilomètres au sud de Kigali. En un seul mois, 50 000 Tutsi y ont été massacrés sur une population de 59 000. De nombreuses personnes sont mortes dans les églises de Nyamata et de N'tarama, transformées aujourd'hui en sites mémoriaux.

Après avoir écouté les victimes pour son premier livre *Dans le nu de la vie* (Prix France Culture), Hatzfeld entre en dialogue avec une bande de tueurs originaires de la même région et emprisonnés dans le pénitencier de Rilima. Les conversations constituent le point de départ d'*Une saison de machettes* (Prix Femina Essai et Prix Joseph Kessel). Quand en 2003 le gouvernement rwandais applique sa politique de réconciliation et libère 40 000 génocidaires de ses prisons surpeuplées, Hatzfeld retrouve pour *La Stratégie des antilopes* (Prix Médicis) les personnages des deux livres précédents, forcés aujourd'hui à cohabiter sur les collines de Nyamata.³ Les trois livres proposent une transcription de témoignages oraux délivrés à la première personne, alternant avec des commentaires et des impressions de l'auteur.

¹ Jean Hatzfeld et Franck Nouchi, « Je ne ferai jamais le journaliste au Rwanda » [entretien], *Le Monde*, 7 septembre 2007.

² Jean Hatzfeld, *L'Air de la guerre : sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine. Récit*, Paris, L'Olivier, 1994 ; *La Guerre au bord du fleuve. Roman*, Paris, L'Olivier, 1999.

³ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000 (NU) ; *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003 (MA) ; *La Stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007 (AN).

Au fond, le projet d'écriture naît d'un échec, confesse Hatzfeld lors d'un entretien : « journaliste en 1994, je me suis planté, je n'ai rien compris »⁴. Les rescapés dans son premier livre lui rappellent encore à quel point il s'est égaré en identifiant, à l'instar de ses collègues reporters, les Hutu en fuite vers le Congo comme les victimes du conflit :

Les cameramen de télévision et les journalistes, eux, ils venaient et ils voyageaient. Ils regardaient mais ils ne voyaient que les événements remarquables, si je puis dire. Ils voyaient les cortèges de Hutus qui se déplaçaient sur les routes du Congo et ils commentaient : « Regardez-les, voilà des victimes de la guerre qui échappent à la mort. » [...] Mais les gens qui s'étaient cachés dans la vase des marais, entre les plafonds des maisons, au fond des trous de puits, sans toutefois pouvoir se déplacer d'un pas durant des semaines, il n'y avait personne pour aller s'inquiéter d'eux. (NU 221-222)

L'échec journalistique tient donc en premier lieu à l'incapacité d'identifier les véritables victimes du conflit. Hatzfeld regrette n'avoir eu d'yeux, en tant que reporter, que pour les « événements remarquables », pour tout ce qui était directement visible et « spectaculaire », au point de complètement perdre de vue les Tutsi nichés dans les papyrus. Il décide alors de retourner au Rwanda en qualité de « journaliste-écrivain », son projet littéraire étant censé sinon effacer du moins déjouer l'erreur journalistique. Cette fois-ci, il sera solidaire avec ceux que la communauté internationale a abandonnés en 1994.

Étant principalement un recueil de témoignages, la trilogie de Hatzfeld est néanmoins unanimement saluée comme un événement *littéraire*. L'auteur souligne dans un entretien qu'il a voulu « écrire différemment »⁵, le passage du journalisme à la littérature s'accompagnant d'une réorientation formelle, d'une recherche de nouvelles voies – autant dire de nouvelles voix – pour dire la « saison en enfer » au Rwanda. Au début de son premier livre, Hatzfeld met le lecteur en garde :

L'histoire du génocide rwandais sera longue à écrire. Cependant l'objectif de ce livre n'est pas de rejoindre la pile d'enquêtes, documents, romans, parfois excellents, déjà publiés ; uniquement de faire lire ces étonnants récits de rescapés. Un génocide est [...] une entreprise inhumaine imaginée par des humains, trop folle et trop méthodique pour être comprise. Le récit des courses dans les marécages de Claudine, d'Odette, de Jean-Baptiste, de Christine et de leurs voisins ; la narration, souvent durement et magnifiquement exprimée, de leurs bivouacs, de leur déchéance, de leur humiliation puis de

⁴ Jean Hatzfeld et Pierre Michel, « L'impasse » [entretien], 2007.

⁵ Jean Hatzfeld et Franck Nouchi, *op. cit.* ; Emmanuel Ioannidis et Jean Hatzfeld, « La Shoah m'a beaucoup servi pour travailler sur le Rwanda » [entretien], *Contre-Feux*, 15 février 2008.

leur mise à l'écart ; leur appréhension du regard des autres, leurs obsessions, leurs complicités, leurs interrogations sur leurs souvenirs [...] permettent de s'en approcher au plus près (NU 9).

L'auteur se détourne délibérément de la perspective documentaire pour faire place à une narration très personnelle qui laisse deviner la complexité des massacres et leur impact sur la vie humaine. Au lieu donc de sillonner le pays entier et de sélectionner ses témoins sur base du critère de représentabilité ou de fiabilité factuelle, Hatzfeld travaille avec un nombre très limité d'interlocuteurs (14 rescapés, puis 10 tueurs) choisis plus ou moins au hasard, selon leur volonté et leur capacité à parler. Cette approche permet tant à l'auteur qu'au lecteur d'établir une relation de confiance – ou de méfiance – avec eux, de toute façon un rapport de familiarité.

Les conversations, Hatzfeld insiste là-dessus, se déroulent en dehors de toute considération politique et doivent mettre au jour *l'expérience* du génocide. L'opération Turquoise, le rôle des casques bleus et de l'ONU, l'histoire complexe du Rwanda colonial : ces facteurs ne sont que brièvement et indirectement abordés dans les livres, l'auteur préférant le fragmentaire à l'exhaustivité, l'intimité à l'histoire, l'échelle locale à celle nationale ou internationale. C'est aussi une certaine lenteur qui caractérise aujourd'hui sa démarche « antijournalistique » : « Ces marais, je peux passer des heures et des heures à les regarder. Ces gens, je peux passer des heures et des heures à les écouter »⁶, affirme-t-il.

Le passage à la littérature se justifie selon l'auteur par la capacité d'une œuvre littéraire d'atteindre un grand nombre de lecteurs. Dans *La Stratégie des antilopes*, le troisième volume de la trilogie, il signale explicitement son « désir de *transmettre* une histoire » (AN 207, nous soulignons). Contrairement à la « ligne droite » du journalisme, le « chemin tortueux » de la littérature permettra non seulement de s'approcher lui-même de l'événement, mais également d'entraîner un public resté jusque-là indifférent :

Quand on me demande si c'est moral ou décent de faire de la littérature avec cet événement, je dis oui. Oui parce que mon but, ce n'est pas d'avoir une reconnaissance littéraire ou de montrer ce qu'on peut faire de la littérature, mais d'emmener un petit peu plus loin le lecteur, par la littérature, dans cet univers qu'est celui du génocide [...].⁷

⁶ Jean Hatzfeld et Franck Nouchi, *op. cit.*

⁷ Emmanuel Ioannidis et Jean Hatzfeld, *op. cit.*

Même si le procédé littéraire et les techniques de réécriture restent discutables – on y reviendra dans le chapitre « La mise en scène du témoignage » –, l'œuvre de Hatzfeld a très manifestement contribué, comme le souligne d'ailleurs Catherine Coquio, à « faire exister »⁸ le génocide auprès du public français.

Passer « de l'autre côté »

Je n'avais jamais envisagé de poursuivre l'expérience avec eux [les tueurs] ; a fortiori de mettre en parallèle les récits. Cela aurait été immoral, insupportable aux yeux des rescapés, certainement aux yeux des lecteurs aussi ; et en plus inintéressant. [...] L'envie de me rendre à la prison est venue seulement à la fin des entretiens avec les rescapés. Une curiosité ambiguë liée aux descriptions, à des détails et des contradictions.

Mais l'initiative d'avoir des discussions avec les tueurs a germé encore plus tard, à la faveur de questions récurrentes posées par des lecteurs du premier livre. Leur intérêt fut contagieux. (MA 49)

La première visite de Hatzfeld au pénitencier de Rilima date de son séjour au Rwanda pour *Dans le nu de la vie*. Curieux, confesse-t-il dans l'extrait, il se propose d'aller parler avec les génocidaires sans pour autant reprendre les conversations dans le livre. Il se limite à signaler au lecteur la facilité de la parole en prison – remarque qui est élaborée dans *Une saison de machettes* – où les Hutu parlent « plus librement » que chez eux (NU 131). L'idée de discuter longuement avec les tueurs et de transcrire leurs narrations lui a par contre été insufflée par ses lecteurs qui, touchés par les récits des rescapés, ont voulu savoir « ce qui s'était passé dans la tête des tueurs » (MA 49).

Dans le dernier chapitre d'*Une saison de machettes*, « La mort dans le regard », le lecteur découvre une anecdote qui a certainement influencé cette décision et révèle en quoi l'enquête est aussi un projet personnel. À l'été de 1994, en tant que journaliste couvrant l'histoire du génocide rwandais, Hatzfeld est piégé avec son interprète par un groupe *interahamwe* et échappe de justesse à une mort violente. « Par la suite, assure l'auteur, nous n'avons rien oublié de ces visages rigidifiés, comme convulsés par la haine, de ces cris, de ces regards où se mêlaient des reflets de folie et de mort. » (MA 262) L'auteur affiche finalement son propre désir de comprendre quand il suggère qu'il est peut-être venu chercher, dans la prison de Rilima, ces mêmes regards terrifiants.

Si Hatzfeld visite donc le pénitencier dans la période de *Dans le nu de la vie*, il attend plusieurs années avant de reprendre le fil avec les tueurs

⁸ Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 172.

et d'intensifier le contact avec eux. Chaque étape du projet se double d'une interrogation consciencieuse sur la légitimité et les conditions de possibilité de l'entreprise, signe de l'embarras de l'auteur : « est-il moral, non pas de parler avec de tels tueurs, mais de les encourager à s'exprimer ? » (MA 263), se demande-t-il, reprenant la question qui tourmente aussi Martin Broszat, l'éditeur allemand de *Kommandant in Auschwitz*. Initialement, Hatzfeld juge « immoral » ou du moins « ambigu » de poursuivre le projet de témoignage avec les génocidaires, au risque de donner lieu à une comparaison avec les récits des rescapés. Le scrupule éthique de l'auteur devant l'écriture d'*Une saison de machettes* ne relève pas, cette fois-ci, de la peur de trahir les témoins tueurs (Dans *Le nu de la vie*, Hatzfeld est très conscient de sa position de tiers⁹) mais de trahir, encore, les victimes. Est-il justifié d'élever le bourreau au statut de *témoin*, à l'instar des rescapés ? Jusqu'où l'auteur peut-il mener son projet de comprendre ce qui s'est passé de leur côté ?

Malgré la relation « très brutalement différente » (MA 49) que l'auteur établit avec les tueurs et son refus de comparer leurs narrations à celles des victimes (démarche « inadmissible », MA 170), un rapport étroit mais particulièrement complexe s'établit néanmoins entre le premier et le deuxième recueil de témoignages. Marie-Louise Kagoyire, une rescapée interviewée pour *Dans le nu de la vie*, réfère à la relation de complémentarité et de succession entre les récits quand elle conseille à Hatzfeld d'aller chercher chez les Hutu la réponse à une question laissée ouverte par les victimes :

Le pourquoi de la haine et du génocide, il ne faut pas le demander aux rescapés, c'est trop difficile pour eux de répondre. C'est même trop délicat. Il faut les laisser parler entre eux. Il faut le demander aux Hutus. (NU 126-127)

Il semble à Marie-Louise que, pour pouvoir vraiment comprendre l'énigme du génocide, il est impératif de s'approcher des tueurs. Les récits des rescapés, il est vrai, s'achoppent à un hiatus, le « seuil de l'incompréhensible »¹⁰ comme l'appelle Leichter-Flack, où la parole

⁹ Cette position de tiers risque, on le sait, de faire obstacle à une véritable compréhension de l'événement. Lors du premier séjour au Rwanda qui prépare *Dans le nu de la vie*, Francine Niyitegeka signale très clairement les limites de l'entreprise : « je pense qu'un écart de compréhension séparera désormais ceux qui se sont allongés dans les marais, et ceux qui ne l'ont jamais fait ; entre vous et moi par exemple » (NU 43). Hatzfeld parle ouvertement de son « malaise » à ce propos : « c'est toujours compliqué d'être blanc et français dans un pays où la France est impliquée (Emmanuel Ioannidis et Jean Hatzfeld, *op. cit.*).

¹⁰ Frédérique Leichter-Flack, « Problèmes épistémologiques d'une littérature de témoignage côté bourreaux : *Une saison de machettes* de Jean Hatzfeld », *Humanitaire*, 2004, p. 179-188.

s'interrompt. Plusieurs rescapés déclarent ainsi avoir du mal à « ranger » les événements dans la vie humaine et à organiser leur propre (sur)vie autour de cette béance. « Et je ne comprends toujours rien de rien », indique encore Marie-Louise (NU 126).

Hatzfeld décide alors d'intensifier le rapport entre les témoignages en restant, pour son deuxième livre, dans la même région du Rwanda. Il choisit comme décor la prison de Rilima, où se trouvent les génocidaires originaires de Nyamata :

[Le génocide de 1994] est encore le point de départ de ce deuxième livre, à la différence que celui-ci a pour sujet les tueurs des parents de ces rescapés, leurs voisins ; plus précisément des tueurs habitant les trois collines de Kibungo, N'tarama et Kanzenze qui bordent ces marais. (MA 13)

La complémentarité des deux livres recèle en fait une contradiction éclatante qui se traduit par un changement de point de vue et de mode d'expression. Toutefois, avec le choix pour les mêmes « trois collines » où il a recueilli les témoignages du premier livre, Hatzfeld établit un rapport personnel et grave entre les témoins : *Une saison de machettes* prendra « pour sujet » les personnes responsables de la mort des parents des rescapés de *Dans le nu de la vie*.

Le rapport entre les deux récits ne se limite toutefois pas au lieu et aux personnages liés par le meurtre. Les témoignages des victimes et des bourreaux sont rapprochés par la composition des ouvrages, et notamment par le parallélisme que l'auteur introduit entre les chapitres inauguraux. Par des images poétiques, Hatzfeld évoque dans *Le nu de la vie* la région des collines et sa faune, pour ensuite faire le portrait des « protagonistes », présentés un à un dans un texte suivi. Ainsi lit-on dans « De bon matin à Nyamata » :

Les grues cendrées, de leur chant de trompette, décrètent les premières la fin de la nuit dans le quartier Gatara. [...] Édith Uwanyiligira tient là une maison d'hôte, en briques, à l'ombre d'un petit bois de manguiers et de papyrus. [...] De la véranda, on entend, à droite, sur les branches, le chant des tomakos à gros bec et des couroucous vert tilleul. (NU 11-12)

Quelques années plus tard, dans « De bon matin », le premier chapitre d'*Une saison de machettes*, ces phrases musicales :

En avril, les pluies nocturnes laissent souvent en partant des nuages noirs qui masquent les premières lueurs du soleil. Rose Kubwimana connaît le retard de l'aube en cette saison, sur les marais. [...] On entend bien les clameurs des ibis, les sifflements des talapoins, mais très loin. (MA 7)

Hatzfeld fait déclencher l'histoire au même moment de la journée, au lever du soleil annoncé par la nature qui s'éveille, introduisant ainsi un parallélisme évident qui se voit renforcé par les ressemblances dans le « programme du jour » des tueurs et des victimes lors des massacres. Dans *Le nu de la vie*, Berthe Mwanankabandi raconte :

Tous les matins, je préparais aux enfants de la nourriture avec des aliments arrachés des parcelles ; ensuite, je les emmenais à l'avance se dissimuler sous les feuillages des papyrus, en compagnie des grandes personnes qui avaient épuisé leur énergie. [Les massacreurs] venaient vers 9 heures ou parfois 10 ou 11 heures, s'ils ne voulaient pas trop travailler. [...] Ils partaient vers 16h30 sans tarder, parce qu'ils voulaient rentrer chez eux avant la nuit. (NU 177)

Les tueurs, eux aussi, précisent avec un sens du détail exceptionnel leur emploi du temps pendant ces journées sanglantes :

On s'éveillait à 9 heures. On mangeait des brochettes et des denrées nourrissantes, à cause des longues courses qu'ils allaient nous demander. On se retrouvait au centre de négoce et on se dirigeait, à travers les bavardages, vers le terrain de football. Là-bas, on nous promulguait les consignes de tueries et les itinéraires de terrain pour la journée ; et on allait en fouillant les brousses, jusqu'à descendre vers les marigots. (Pio Mutungirehe, MA 14)

La vie quotidienne des tueurs pendant le génocide suit le même rythme que celle des victimes, et en constitue dès lors exactement le revers. C'est grâce à leur mise en parallèle que ressortent les différences irréconciliables entre les récits et que le lecteur s'étonne de l'extraordinaire banalité du « boulot » meurtrier (MA 14). Tueurs et rescapés partagent un même monde – leurs histoires se déroulent sur le fond de cette impressionnante nature rwandaise si amplement décrite dans les premiers chapitres –, mais ils ne partagent pas une même expérience. L'on se rassurera que le geste comparatif ne sert pas ici à évaluer l'exactitude factuelle des récits – cela aurait effectivement été inadmissible – mais oppose deux *expériences* ou, plutôt, une expérience et une non-expérience. Les ouvrages de Hatzfeld, par leur relation de succession et de complémentarité, dévoilent et symbolisent le lien humain brisé.

Dans la suite, nous nous interrogerons sur les conditions de possibilité de la parole des bourreaux et sur le statut de leur « témoignage » dans *Une saison de machettes*. Loin de considérer cette parole comme une donnée statique, nous en soulignerons, dans une deuxième étape, la nature *construite*.

La parole du bourreau

À la recherche de « mots vrais »

Donc tu talonnais les collègues, tu faisais sans mot dire, et par après tu t'habituais et tu blaguais comme auparavant. Mais dire des mots vrais sur cette situation, c'est en tout cas risquant. (Jean-Baptiste Murangira, MA 257)

Les éditeurs et préfaciers de *Kommandant in Auschwitz* ont des doutes sur les motifs du commandant qui écrit ses mémoires juste avant l'ouverture de son procès en Pologne. Ils décident par conséquent d'intégrer les notes autobiographiques dans un cadre paratextuel qui en révèle le caractère argumentatif et contrebalance les arguments exposés. Le projet de Hatzfeld consiste également en une quête de la parole sincère, de la réponse à la question du « pourquoi » qui ne relève pas de l'apologie ou du mensonge. Doublant les récits transcrits d'un méta-discours explicite, l'auteur s'interroge sur les limites de sa propre démarche et sur les conditions de possibilité de la parole du bourreau. « [Plus] les murs sont épais, plus ils encouragent les narrations » (MA 144), constate-t-il, retrouvant ainsi ses premières intuitions rapportées dans *Le nu de la vie*. Si les Hutus sur les parcelles gardent le silence sur les événements, les prisonniers se montrent bien disposés à parler, protégés du contact avec les rescapés par les murs du pénitencier. Pour s'avérer possible, la parole n'est pas pour autant véridique : quand on lui demande de témoigner, assure Hatzfeld, le premier choix du tueur « est de se taire, le second de mentir » (MA 49).

Afin d'augmenter ses chances d'obtenir une parole vraie, l'auteur adopte une démarche très particulière qu'il commente longuement dans le livre. Bien que les conversations soient organisées individuellement la plupart du temps, les interlocuteurs appartiennent à une même « bande » de façon qu'ils se sentent « protégés des dangers de la vérité par leur amitié et leur complicité » (MA 50). Hatzfeld conclut avec eux un contrat dont il cite les stipulations exactes : de son côté, l'auteur promet de ne rien divulguer des conversations avant la fin des procès des tueurs, de sorte que les récits ne puissent d'aucune manière influencer la décision de la justice. En rémunération de leur coopération, les prisonniers reçoivent en outre des provisions de sucre, de sel, de savon et des nouvelles de leurs familles. En contrepartie, les hommes s'engagent à ne pas mentir, mais à signaler tout simplement leur refus de répondre à des questions qu'ils jugent inappropriées. Ceux qui ne suivent pas le protocole sont exclus du groupe.

En dépit d'un contrat formel et d'un travail de sélection rigoureux, l'auteur n'a pu éviter que les récits contiennent des mensonges, « un ou deux que je connais, d'autres pas encore » (MA 157). Même après avoir exclu les imposteurs les plus persévérants du groupe, l'auteur ne cache pas sa « perplexité » (MA 269) à entendre les hommes déclamer leurs « narrations invraisemblables » (MA 156), leurs « élucubrations » et « épopées » (MA 265). Le vieux Élie, sincèrement ébranlé par les événements d'après l'auteur, estime que les « secrets d'âme » des tueurs empêchent que l'entière vérité sur le génocide ne se révèle :

Sur les collines ou dans la prison, la vérité propose sa part à tous les participants. Les survivants obtiennent la plus large en conséquence de ce qu'ils ont enduré, c'est normal. Les épouses tutsies préservées, les cameramen internationaux, les militaires reçoivent les leurs. Mais s'il manque la part de vérité des fauteurs, les révélations sur ces tueries vont ronder sans fin. Les fauteurs savent plus que des souvenirs élémentaires, plus que des précisions sur l'arrangement des choses, ils ont des secrets dans l'âme. (MA 253)

Il semble que les « élucubrations » qui émaillent le témoignage des tueurs fassent partie intégrante de leur « vérité » et nous révèlent en fait toute l'ambiguïté du projet génocidaire. Largement basé sur une *fausse* parole ou sur l'*absence* de paroles, le génocide rwandais a presque naturellement donné lieu, chez les bourreaux, au silence, à la mystification et au mensonge. Il s'agira, dans la suite, de mesurer le rapport des tueurs à la parole avant et pendant les massacres pour connaître le statut de leur « témoignage » dans *Une saison de machettes*.

Préparer le génocide

Il y a des gens comme moi qui mal disaient couramment sur les Tutsis. On répétait ce qu'on entendait depuis longtemps. (Adalbert Munzigura, MA 246)

▪ *La propagande*

La parole, on a pu le constater, a été cruciale pour le déclenchement du génocide, inimaginable sans la préparation matérielle (importation de machettes, entraînement des milices) et la préparation mentale de la population (la propagande). Les témoignages recueillis par Hatzfeld font résonner le discours politique qui explique le génocide par la haine des Tutsis et le justifie en incriminant « l'ennemi naturel » (MA 201).

Avant d'être éliminés physiquement, les Tutsis sont exclus de l'humanité par le langage : « On ne considérait plus les Tutsis comme des humains », affirme Léopold (MA 164). Ignace, pour sa part, reprend les

injures humiliantes lancées par les intimidateurs : « On les appelait ‘cancrelats’, nom d’un insecte qui ronge les vêtements sans jamais le quitter ; et qu’il faut bien écraser pour s’en débarrasser. » (MA 256). Dans les marais, le qualificatif de « serpents » leur va mieux, estime Adalbert :

Quand on apercevait une petite assemblée de fuyards qui tentaient de s’échapper en rampant dans la boue, on les traitait de serpents. Avant les tueries, on les appelait normalement cancrelats. Mais pendant, c’était mieux de les appeler serpents, à cause de leur attitude, ou de vauriens, ou de chiens, parce que chez nous on ne considère pas les chiens ; en tout cas des moins que rien. (MA 149)

Cancrelats, serpents, chèvres¹¹, les Tutsis deviennent des animaux à abattre : « Au fond, conclut Élie, l’homme c’est comme un animal, tu le tranches sur la tête ou sur le cou, il s’abat de soi. » (MA 41) Les rescapés eux-mêmes disent être « gênés de ce qu’on était devenus » (NU 83), humiliés et poursuivis comme du gibier :

Nous, on détalait sans répit au moindre bruit, on fouinait la terre à plat ventre en quête de manioc, on était bouffés de poux, on mourait coupés à la machette comme des chèvres au marché. On ressemblait à des animaux, puisqu’on ne ressemblait plus aux humains qu’on était auparavant, et eux, ils avaient pris l’habitude de nous voir comme des animaux. Ils nous traquaient comme ça. (Innocent Rwililiza, NU 99-100)

Outre la déshumanisation des victimes par le langage, *Une saison de machettes* révèle la transparence et la visibilité du discours politique qui annonçait en des termes univoques et en plein public l’extermination des Tutsis. La haine était diffusée par les médias – journaux et radios – et la « menace » tutsie discutée lors de réunions politiques.¹² Les témoignages font allusion à cette machination politique précédant le génocide et qui dépasse pour une large part les « exécuteurs ». Ainsi, à la découverte de listes recensant les Tutsis de la région, Ignace doit avouer que ces « tueries très détaillées nous ont pris par surprise » (MU 202). Pancrace, lui aussi, soupçonne une manœuvre minutieusement préparée mais ignorée dans les collines : « Au fond, le génocide, on l’a appris quand on

¹¹ « C’est plus tentant de tuer une chèvre bêlante et tremblante qu’une chèvre fougueuse et sauteuse, si je puis dire. » (Pio Mutungirehe, MA 42).

¹² Joseph-Désiré Bitero s’interroge à ce propos sur la léthargie des Blancs : « Tous les programmes des partis hutus proposaient des tueries de Tutsis depuis nonante-deux. Ils étaient méticuleux et raisonnés. Ils étaient lus dans les meetings, ils étaient chaleureusement applaudis par les assistances. Ils étaient répétés à la radio, surtout après les accords d’Arusha. Tout le monde pouvait bien les apprendre et les comprendre, en premier rang les Blancs et les Tutsis. » (MA 199)

l'avait déjà commencé. » (MU 198) Même Joseph-Désiré Bitero, à l'époque chef *interahamwe* et « encadreur », n'était au courant que du projet même des tueries mais pas de leur méthode, ni de leur chronologie – il dit d'ailleurs s'être attendu à des « massacres ordinaires, ceux que l'on connaissait déjà depuis trente ans » (MU 199). Incrédule, Hatzfeld soumet son histoire à Innocent, rescapé et connaissance de Joseph-Désiré, qui la confirme pourtant.

▪ *La haine des Tutsis*

Le discours propagandiste prêchant la haine des Tutsis est doublement faux. D'abord, il se greffe sur une théorie ethnociste dont on a démontré justement la nature *fabuleuse*. Ce récit professant l'invasion illégitime de la terre hutue par le Tutsi hamite a été politisé à partir des années 50-60 quand il devient l'enjeu d'une course au pouvoir. Il finit par justifier le massacre de 1994 qualifié de « guerre », substituant ainsi au mot « vrai » un *faux nom*.

La propagande est fausse, encore, parce qu'elle ne traduit pas les *sentiments personnels* des tueurs et ne suffit donc pas à expliquer leur participation aux tueries. C'est ici que l'analyse de Hatzfeld rejoint celle de Christopher Browning¹³ qui conclut à propos des « hommes ordinaires » du 101^e bataillon de réserve de la police allemande que l'antisémitisme ne constituait pas leur motivation première pour participer aux massacres. Hatzfeld note que les hommes interrogés sont très mal à l'aise pour aborder le sujet de l'antitutsisme et acceptent plus facilement de parler de leur premier meurtre. La plupart des membres de la bande, à l'exception d'Élie et d'Ignace qui sont plus âgés, n'ont pas vécu sous l'ancien régime féodal des rois *mwami* et ont donc « hérité » le racisme ethnique de la génération précédente – « Les vieillards s'étaient donné la main pour nous embrouiller », raconte Adalbert (MA 246). Hatzfeld affirme que les hommes grandissent « au sein d'une même meute de gamins » et qu'à l'école, ils « fréquentent naturellement les Tutsis de leur âge » (MA 32). Le discours politique, datant de la période de l'assujettissement des Hutu, n'a dès lors aucune consistance réelle pour eux.

L'on remarque en effet une fissure dans le récit des tueurs qui révèle un décalage important entre le discours antitutsi et leur propre attitude. Véronique Nahoum-Grappe fait à ce propos une différence entre la haine

¹³ Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, traduit de l'anglais par Elie Barnavie, Paris, Tallandier, 2007. L'antisémitisme chez Höss est plus marquant, estime Primo Levi dans sa préface, et il est indéniablement présent chez Rudolf Lang, le protagoniste de *La Mort est mon métier*.

politique – imposée et visant une collectivité – et la haine tragique – personnelle et dirigée contre une personne individualisée.¹⁴ Joseph-Désiré Bitero, ressuscitant des souvenirs de sa jeunesse passée parmi les Tutsi, signale l'inadéquation du discours politique à sa propre expérience :

La situation s'écartelait d'une trop longue distance, entre les inquiétantes nouvelles qui patrouillaient aux bords du pays, et les gens sans anicroche que nous côtoyions chez nous. La situation devait bien finir par se déchirer, dans le sens du sauvage ou dans le sens du voisinage. (MA 188-189)

L'extrait met en relief la tension intenable entre le discours politique, faisant régulièrement état d'incidents entre Hutu et Tutsi, et la cohabitation réelle et plutôt non problématique avec les voisins tutsis. Bitero imagine que la « distance » séparant la propagande de l'expérience individuelle polarise la situation, de sorte que le Hutu tirailé par des sentiments contradictoires s'engage finalement dans un des deux sens – le sens du meurtre ou de la paix.

Le témoignage de Bitero illustre parfaitement que la haine politique, irrationnelle et toujours *fausse* selon Nahoum-Grappe, peut fort bien exister sans la haine tragique qui, elle, s'accroît avec la proximité du corps de l'objet détesté. De manière significative, plus Pancrace s'approche du corps de sa victime, plus il s'affole :

Je me souviens toutefois de la première personne qui m'a regardé, au moment du coup sanglant. Ça c'était grand-chose. Les yeux de celui qu'on tue sont immortels, s'ils vous font face au moment fatal. Ils ont une couleur noire terrible. Ils font plus sensation que les dégoulinements de sang et les râles des victimes, même dans un grand brouhaha de mort. Les yeux du tué, pour le tueur, sont la calamité s'il les regarde. Ils sont le blâme de celui qu'il tue. (MA 26)

La haine politique s'éteint quand le bourreau est seul face au corps de sa victime, face à son sang et surtout à son regard qui lui révèle que l'autre n'est pas tellement « autre ». En dépit des qualifications réservées aux Tutsis pour les exclure de l'humanité, ils apparaissent sous une forme très humaine et dès lors insupportable dans leurs derniers moments. Ainsi Fulgence frémit à la vue du « flot de sang », « dégoulinant », qui coule à ses pieds (MA 25) ; Alphonse, lui, veut éviter précisément « cette saleté-là » (MA 27) qui l'ébranle fortement :

¹⁴ Véronique Nahoum-Grappe, « L'usage politique de la cruauté : l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995) », in Françoise Héritier (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005, p. 318.

Je ne considérais plus ni la mort ni la vie. Mais c'est le sang qui me faisait peur. C'était odorant et dégoulinant. Le soir, je me disais : Après tout, je suis un homme empli de sang, tout ce sang qui gicle apportera du malheur, une malédiction. La mort ne m'alarmait pas, mais ce trop de sang, ça oui, beaucoup. (MA 56)

Plutôt que de constituer la *raison* du génocide – la réponse à la question du « pourquoi » –, la haine des Tutsis doit être *prouvée* par le meurtre. Dans le témoignage de Pio, l'on retrouve cet inversement causal : la haine ne précède pas le meurtre ; elle est adoptée au moment des tueries pour les rendre possibles et les justifier :

Moi, je ne sais pas pourquoi je me suis mis à détester les Tutsis. J'étais jeune, j'aimais surtout le football, je jouais dans l'équipe de Kibungu avec les Tutsis de mon âge, on se passait le ballon sans jamais d'anicroche. Je ne rencontrais aucun embarras remarquable en leur compagnie. La détestation s'est présentée comme ça au moment des tueries, je l'ai saisie par imitation et par convenance. (MA 243)

La réussite de la propagande signifie la victoire de la raison sur le corps. C'est en ceci précisément que le discours politique se montre *performatif* : il ne correspond à aucune réalité antérieure – aucun sentiment personnel – mais *se réalise* en avril 1994.

À cause de l'écart entre le discours et les sentiments, les tueurs jugent la propagande initialement inoffensive. Si terribles que fussent les mots, assure Léopold, on n'y attachait aucune mauvaise pensée. C'est après les tueries qu'ils ont « changé de sens » (MA 244) : une fois qu'ils se sont « collés » à la réalité, ils ont obtenu une épaisseur et une gravité redoutables. Trop folle pour être prise au sérieux, la parole, volant d'abord « de blague en blague » comme le dit Adalbert, est enfin brusquement « attrapée par la pointe des machettes » en avril 1994 (MA 254). La propagande, omniprésente et singulièrement transparente, n'a pas seulement rendu possible le génocide ; elle l'a rendu *inévitabile*. Jean-Baptiste commente encore l'instant où l'écart entre le discours et la réalité s'estompe :

Après la chute de l'avion, on discutait en groupe de l'élimination de tous les Tutsis. Mais pour moi, ces mots ne sonnaient pas authentiques, je pensais seulement à des tueries prochaines. Le soir du massacre dans l'église, la gravité a basculé de fond en comble, j'ai compris que paroles et gestes s'étaient accordés. Les gestes se promettaient définitifs et les paroles inutiles. (MA 257)

À l'église, le discours politique et la réalité génocidaire finissent par coïncider. Les gestes violents supplantent les paroles, devenues alors superflues.

Le « vide » du génocide

C'était une optique finale qui allait de soi, dans un fort brouhaha de cris ; mais sans paroles désobligeantes. (Fulgence Bunani, MA 251)

Si le discours politique explique au niveau global la soi-disant « nécessité » du génocide, la haine ethnique n'a pas été assimilée par tous de la même manière. Elle se trouve même déniée dans les confidences individuelles et ne suffit donc pas à expliquer l'ampleur du passage à l'acte. La propagande *produit* le geste violent et le *facilite* en substituant à la réflexion personnelle une *fausse raison* et au mot « vrai » un *faux nom* (la « guerre »). Une fois « réalisée », la parole s'efface devant l'acte.

Le projet génocidaire s'accomplit en avril 1994 effectivement en l'absence de paroles « désobligeantes », devenues inutiles d'après Jean-Baptiste. À part les cris des victimes, seuls des mots « idiots » sont hurlés lors des poursuites (MA 252) sans qu'on ose prononcer des mots « vrais » et « exacts » sur la situation (MA 257, 253). Tout le monde connaissait le « boulot », donc il n'y avait pas besoin de le nommer, assure encore Jean-Baptiste (MA 254). Parler de ce qu'on faisait, ajoute Élie, risque de paralyser le tueur hier comme aujourd'hui :

Les intimidateurs ne voulaient aucune gêne, surtout à faire des commentaires inutiles sur ce qu'on faisait. Nous, on se disait qu'on n'aurait plus rien à commenter quand tout serait complètement fini. Dans le fond, on s'était accordés pour aller sans en parler. Ce que nous faisions était moins surnaturel si on était dispensés de le dire. Encore maintenant, il y a des mots qu'on ne veut pas prononcer, même entre collègues. (MA 252)

L'absence de mots révèle le vide de pensée assuré par la propagande et qui était indispensable au bon déroulement du « programme ». En relisant les témoignages sur le premier meurtre, l'on se rend compte que le geste de tuer s'accompagne, en effet, d'une étonnante légèreté de pensée. C'est le cas chez Fulgence qui casse la tête d'une vieille femme d'un coup de gourdin sans pour autant « [ressentir] la mort au bout se [son] bras », puis rentre chez lui « sans même y penser » (MA 25). À l'instar de son copain, Léopold affirme n'avoir « rien senti », le geste meurtrier lui étant venu « naturellement, sans rien penser » (MA 31). Les témoignages de Pio et d'Adalbert montrent aussi le meurtre irréflecti : « La première personne, je l'ai accomplie dans la précipitation, sans rien

penser », dit l'un ; « Chemin faisant, sans rien penser, j'ai voulu essayer », indique l'autre (MA 28, 30). Le meurtre même, Fulgence le commet dans un moment d'égarement où l'action et la pensée se dissocient :

À un moment, j'ai vu un flot de sang qui commençait à couler sous mes yeux ; il trempait la peau et les vêtements d'une personne qui hésitait à tomber. C'était dégoulinant malgré la pénombre. J'ai senti que ça venait de ma machette, je l'ai regardée, elle était bien mouillée. (MA 25)

Lors du massacre à l'église, Fulgence frappe au hasard dans la foule sans se concentrer sur le geste et sans distinguer ses victimes. Quand il voit le sang couler à ses pieds, puis la personne chancelante, il rapproche les deux images mais ne les associe pas tout de suite à sa propre action. Son regard se fixe enfin sur sa machette, sanglante, qui semble mener sa propre vie.

Les hommes se montrent d'abord surpris par la facilité du geste et donc par la simple *possibilité* de tuer quelqu'un¹⁵ ; par la suite, ils commencent à s'y habituer :

Le cultivateur qui descend dans son champ, il se demande en chemin pourquoi il va piquer des haricots ou du maïs. Le professeur qui pénètre dans son école, il réfléchit quelle leçon il va tirer à sa classe. Le mécanicien, il choisit la pièce du moteur qu'il va fourbir. Mais le tueur des marais, il est débarrassé de questions personnelles. Il se démène dans ses activités. Il suit des collègues et poursuit ses victimes, il compte ses richesses. Nombre de nos pensées étaient vides et leur souvenir pareillement. (Léopold Twagirayezu, MA 256)

Léopold apprécie la « profitabilité » des massacres, puis la répétition et la routinisation qui amènent les hommes à « continuer ce qu'on avait commencé » (MA 57). Confortés par le discours propagandiste qui les empêche de réfléchir à leurs actions, puis accoutumés par le programme répété, les tueurs vaquent à leurs activités sans considérer la gravité de l'événement – leurs « bras commandaient [leurs] têtes », comme le formule l'un d'entre eux (MA 57). Même les « chefs », qui ont montré un grand sens de l'initiative, prétendent qu'ils n'ont pas compris la portée de leurs actes. Ainsi Joseph-Désiré Bitero, ancien chef *interahamwe* de la commune et pourtant, nous assure Hatzfeld, le seul qui imagine concrètement le génocide à l'avance, souligne qu'il n'a pas réfléchi à la finalité de ses actions, mais seulement aux « manières », c'est-à-dire à l'organisa-

¹⁵ « J'ai été très surpris par la vitesse de la mort, et aussi par la mollesse du coup », confie Alphonse à Hatzfeld (MA 27) ; « c'était presque plaisant d'aisance », confirme Adalbert (MA 30).

tion pratique (« Je n'avais à penser qu'aux manières », MA 194). Voilà précisément, selon Catherine Coquio, le quotidien du génocide : le « pourquoi » est éclipsé par le « comment »¹⁶.

« ... cette petite chose qui allait me changer en tueur »

■ *Le naturel et le surnaturel*

Il n'est pas surprenant de voir que les tueurs peinent aujourd'hui à comprendre leur propre participation au génocide et s'imaginent avoir été entraînés dans un chaos délirant. « C'était une folie qui roulait sans plus être dirigée », affirme Joseph-Désiré Bitero (MA 56). Le discours religieux fait irruption quand Élie se dit trompé par le diable maquillé de la boue des marais :

Dieu et Satan apparaissent bien contrastants dans la Bible et dans les sermons de l'abbé. Le premier éclate de blanc et doré, le second de noir et de rouge. Mais dans les marais, les couleurs étaient celles de tous les marigots de boue et de feuillage pourrissants. (MA 162)

Satan se fait passer pour Dieu, mais les tueurs aussi « changeaient de couleur » dans la boue des marais, assure Élie, et deviennent « gris de tout ce qu'ils avaient fait » (MA 53).

L'évocation d'une situation diabolique glisse facilement vers une tentative de victimisation. Il est édifiant de relire à ce propos le témoignage de Pio qui se plaint d'être puni à la fois pour sa faute et pour son « malchanceux destin » : le hasard a voulu qu'il soit né au Rwanda et il n'a pas pu résister à la « tentation » du génocide qui s'est présentée là-bas :

Au départ d'un génocide, il y a une cause et des gens pour la trouver valable. La cause, elle ne traîne pas là par hasard, elle est même figlée par les intimidateurs : c'est l'envie de gagner la partie absolument. Mais les gens qu'elle tente sont ceux qui vivaient là par hasard. Moi, j'étais là, chez moi, quand la tentation s'est présentée. [...] si j'étais né en Tanzanie ou en France, j'aurais été éloigné du brouhaha et des saletés de sang. Une tentation comme celle-là n'est pas repoussable par des simples gens, faute de rescousses bibliques, en tout cas sur les collines. [...] *Je ne dis pas que je ne suis pas fautif. Mais je suis puni, à la fois pour ma faute et pour mon malchanceux destin.* (MA 254-255, nous soulignons)

¹⁶ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 179.

Si ce n'est pas la nature diabolique des tueries, les hommes mettent en avant l'atmosphère turbulente pour signaler leur incompréhension. Les massacres, assurent-ils, se déroulaient dans un grand « brouhaha » indéfinissable (MA 26, 251, 252, 254). Dans l'église, où les tueurs commettent leur premier meurtre, les victimes ne sont pas individualisées mais se confondent dans la masse. Les hommes frappent, dans la précipitation, sans connaître les effets de leurs gestes ni les victimes qu'ils ne regardent même pas : « À cause du brouhaha, je me souviens que j'ai commencé à frapper sans regarder sur qui, au hasard de la cohue si je puis dire », raconte Fulgence (MA 25). Parallèlement, Adalbert affirme qu'« il n'y avait aucune peine personnelle dans le brouhaha » (MA 29). Et Pancrace de confirmer que :

Je ne me souviens pas de la première personne que j'ai tuée, parce que je ne l'ai pas identifiée dans la cohue. Par chance, j'ai commencé par tuer plusieurs personnes sans les regarder en face. Je veux dire que je connais, ça hurlait, mais c'était de tous côtés ; c'était donc un entremêlement de coups et de cris qui se partageaient par tous. (MA 25-26)

Il est clair que les interlocuteurs de Hatzfeld placent leur histoire dans un cadre particulier qu'ils qualifient de « surnaturel » (MA 161, 217, 218) et dont ils prétendent qu'il dépasse l'imagination humaine. L'idée est renforcée par l'allusion à un temps anormal et inhumain, où les rituels et les célébrations ont été supprimés. L'ambiance, pourtant, était « joyeuse » (MA 106, 68, 108, 110), les tueries « une distraction imprévue » (MA 31).

Ce climat est évoqué dans deux chapitres que Hatzfeld fait succéder l'un à l'autre (mais qui sont interrompus par ses commentaires) : « Les pillages » et « La fête au village ». Dans le premier, ses interlocuteurs signalent le « rendement » considérable de la tuerie qui à un certain moment devient même un moteur pour poursuivre les massacres : « On ne pouvait plus s'arrêter de lever la machette, tellement ça nous rapportait », confesse Jean-Baptiste (MA 99). Dans « La fête au village » ensuite, Élie résume ainsi les cinq semaines de génocide : « On se contentait de nos fêtes intimes, de bien manger, de bien boire et de bien s'amuser. » (MA 108) L'atmosphère pendant les massacres, estime Ron Dudai, se rapproche du « carnaval » bakhtinien¹⁷ où les valeurs et les hiérarchies sont temporairement renversées. Les journées de tueries s'ouvraient et se clôturaient avec un repas copieux – de la viande (MA 14,

¹⁷ Ron Dudai, « Understanding perpetrators in genocides and mass atrocities » [compte rendu de *Machete Season : The Killers in Rwanda Speak*], *British Journal of Sociology*, vol. 57, n° 4, 2006, p. 701-702.

68, 69, 70, 94) –, les soirées étaient bien arrosées et proposaient des « séances de filles » (MA 109). De fait, Alphonse regrette la fin d'une saison particulièrement « chanceuse » (MA 73).

Étant donné leur insistance sur le côté « surnaturel » du génocide, il est frappant de voir les tueurs mettre en évidence, en même temps, le « naturel » des massacres, et en particulier le naturel de l'outil : « Attraper une machette à la main, c'est ce qu'on fait chaque matin. [...] C'est le même geste pour différentes utilités qui ne nous désoriente jamais », déclare Elie (MA 41). « Ça [les maladresses] n'a pas duré longtemps, grâce à notre habitude de la machette dans les champs. C'est bien naturel », affirme Fulgence (MA 42). Léopold ajoute : « Pour celui qui est habile au maniement d'un outil, c'est facile de l'utiliser pour toutes les activités ; tailler les plantations ou tuer dans les marais. » (MA 43). Les comparaisons entre le travail sur les champs et celui dans les marais sont dès lors nombreuses : la période de tueries était « plus éreintante » que celle de la houe d'après Alphonse (MA 67), le travail dans les marais plus « agité », « assoiffant » et « brusquant » mais aussi « plus valorisant » (MA 68, 71).

▪ *La continuité*

Coquio insiste à ce propos sur la coexistence de deux mondes lors du génocide – un dedans et un dehors – qui semblent régis par des lois contradictoires.¹⁸ Pour le « dedans » génocidaire, tout ce qui semble extraordinaire de l'extérieur est vécu comme normal et inévitable. Pio rappelle ce fait à Hatzfeld :

Un génocide, ça se montre bien extraordinaire pour celui qui arrive après comme vous ; mais pour celui qui s'est fait embrouiller des grands mots des intimidateurs et des cris de joie des collègues, ça se présentait comme une activité habituelle. (MA 259)

Le quotidien du génocide constitue un univers en soi, une bulle imaginaire inexplicable pour les tueurs et incompréhensible pour les autres. *Une saison de machettes* fait lire précisément le basculement du quotidien dans un nouvel univers « surnaturel » et carnavalesque où le meurtre devient un « boulot » ordinaire, où la dérégulation sociale, la légitimation politique du meurtre et son caractère « final » rendent le crime inexistant. L'incapacité des rescapés à entrer dans cet univers – de

¹⁸ Catherine Coquio, *op. cit.* p. 174.

comprendre le « terrible mystère » de « ces criminels-là » (NU 73)¹⁹ – les effraie particulièrement et déclenche une sombre réflexion sur la nature humaine. C'est la *possibilité* d'une brusque transformation de cultivateur en meurtrier impitoyable qui leur inspire aujourd'hui un profond sentiment de méfiance face à l'humanité en général. Planifié par le gouvernement et ses milices mais exécuté en grande partie par les voisins, le génocide a disloqué la société rwandaise au point de compromettre toute relation humaine :

Autrefois, je savais que l'homme pouvait tuer un homme, puisqu'il en tuait tout le temps. Maintenant, je sais que même la personne avec qui tu as trempé les mains dans le plat du manger, ou avec qui tu as dormi, il peut te tuer sans gêne. Une mauvaise personne peut te tuer de ses dents, voilà ce que j'ai appris depuis, et mes yeux ne se posent plus pareil sur la physionomie du monde. (NU 182-183, repris dans MA 140-141)

Pour les tueurs, le basculement dans l'enfer génocidaire se produit dans un vide de pensée et de langage, et passe par conséquent inaperçu. Ils n'ont pas saisi le moment où la vie « ordinaire » glisse dans « l'extraordinaire », n'ont pas repéré, comme l'avoue Léopold, « cette petite chose qui allait [le] changer en tueur » (MA 31). Ils n'ont jamais fait l'expérience d'une *rupture* à cause des événements : on passe « naturellement » de la vie ordinaire de l'avant-génocide à la « saison » des tueries. Alphonse aura le dernier mot dans *Une saison de machettes* et revient sur la continuité de la vie avant et pendant les tueries ou plutôt sur la coexistence non problématique de deux vies :

Je peux dire ceci : en dehors des marais, notre vie se présentait très ordinaire. On chantonnait sur le sentier, on buvait des Primus ou de l'*urwagwa*, c'était au choix de l'abondance. On conversait de notre bonne fortune, on savonnait nos salissures de sang dans la cuvette, on se réjouissait les narines devant les marmites. On se réjouissait de la nouvelle vie qui allait commencer en mâchonnant des cuisseaux de vache. On se chauffait la nuit sur nos épouses et on sermonnait les enfants turbulents. [...] On multipliait toutes sortes d'occupations humaines sans anicroches, à condition de s'adonner aux tueries dans la journée, évidemment. (MA 270-271)

¹⁹ Jean-Baptiste Munyankore qualifie les tueries dans *Le nu de la vie* d'« agissements surnaturels de gens bien naturels » (NU 63). Dans *Murambi* aussi, on a pu le constater, Siméon retombe dans le discours religieux pour donner sens au génocide et Cornelius cherche la réponse dans « un Dieu soudain pris de démence » (MU 225).

En prison, les hommes suivent en outre le rythme d'avant le génocide, se levant à 5h30 et accomplissant des travaux de construction, de mécanique ou d'agriculture, attendant avec impatience la reprise de leur vie sur les collines. Cette nouvelle vie, ils y pensent par ailleurs avec beaucoup d'optimisme : « Je ne vois aucun empêchement à une existence convenable. [...] Si la vie en bonne compagnie était possible autrefois, elle doit l'être encore malgré ces bêtises de tueries », assure Pio, qui espère se trouver une épouse (MA 214). Fulgence, lui, estime que le temps permettra de « recommencer une vie ordinaire » et qu'à sa sortie, il sera devenu « une personne plus normale » (MA 215). Ces propos font un contraste éclatant avec l'expérience des rescapés, qui déclarent être littéralement et symboliquement « coupés dans leur existence » (Sylvie Umubyeyi, NU 225) à cause du génocide. Innocent explique à Hatzfeld :

Pour celui qui ne l'a pas vécu, il y a avant, pendant et après le génocide, et c'est la vie qui se poursuit différemment. Pour nous, il y a avant, pendant et après, mais ce sont trois vies différentes, qui se sont séparées à jamais. (NU 112)

C'est Clémentine Murebwayre, voisine de Pancrace et d'Adalbert, qui décèle un lien entre l'absence d'une expérience de rupture et le rapport particulier des tueurs à la *mémoire* :

Les tueurs, s'ils acceptent de parler à haute voix, ils peuvent dire la vérité sur tous les détails de ce qu'ils ont fait. Ils ont gardé une mémoire plus naturelle de ce qui s'est passé sur leur colline. Leur mémoire ne se cogne sur rien de ce qu'ils ont vécu, elle ne se sent pas dépassée par de terribles événements. Elle ne s'embrouille jamais dans la confusion. Les tueurs gardent leurs souvenirs à l'eau claire. (MA 182)

Les massacres ont été exécutés sans pensées accablantes ni paroles « désobligeantes », de manière que les « souvenirs » des tueurs restent, eux aussi, « vides » selon Léopold (MA 256), c'est-à-dire *désinvestis* et non traumatiques. La mémoire « naturelle » des tueurs permet une narration détaillée sans états d'âme : « On n'oublie rien de ce qui s'est passé pendant les tueries, affirme Fulgence. Les détails sont bien là quand on veut puiser dedans » (MA 177). Contrairement aux rescapés qui hésitent, se trompent, « zigzaguent » (NU 85) avec la vérité – un aspect essentiel de leur témoignage et un signe de leur souffrance psychique –, les tueurs s'expriment d'un « ton presque monocorde » (MA 170) et font preuve d'une « placidité » qui laisse Hatzfeld pantois.

Violence et cruauté

Si les tueurs n'arrivent pas à *expliquer* – ni à l'auteur et encore moins à eux-mêmes – le « pourquoi » du génocide et leur décision d'y participer, l'absence d'une mémoire traumatique leur permet de *décrire* très minutieusement le geste meurtrier sans en rester perturbés. Les tueurs se limitent ainsi à dire l'organisation des tueries, les circonstances de leur premier meurtre, leur *manière* de tuer. La question du « comment », d'ailleurs, plus que le « pourquoi », implique un travail de mise en forme et attire notre attention sur le sujet du langage – du vocabulaire et de la syntaxe.

Vers la fin de *Duizend heuvels* de Koen Peeters, le lecteur accompagne en apothéose Samuel, un jeune homme rwandais exilé à Bruxelles, qui assiste à une session de *gaçaca* où sera jugé Janvier, le meurtrier de son père :

Puis Samuel bredouille : « Pourriez-vous reproduire le geste ? »

Le meurtrier ne comprend pas la question.

Samuel se met à pleurer. Il répète sa question : « Pourriez-vous reproduire le geste, s'il-vous-plaît ? »

Le meurtrier hausse les épaules.

Samuel dit : « Je veux voir le geste. Je veux vous voir faire le geste maintenant. Comment avez-vous frappé ? »

Le président l'interrompt : « Pourquoi voulez-vous savoir ? »

Samuel répond d'une voix brisée : « Juste pour mieux comprendre. »²⁰

Samuel tente, en vain, de comprendre les événements mais se console finalement à l'idée de savoir *comment* son père a été assassiné : à quel moment précis, dans quelles circonstances, avec quel outil. Le geste que fait Janvier, plus que ses aveux, évoque toute l'horreur de la scène, ainsi que la souffrance de la victime qui meurt sous trois coups de gourdin. Bien que Samuel se rende très vite compte que « [jamais] nous ne serons capables de comprendre ensemble ce qui s'est passé »²¹, signalant ainsi l'écart moral qui le sépare du meurtrier de son père, le jeune homme a besoin d'imaginer la scène pour pouvoir en faire le deuil.

Hatzfeld comprend lui aussi l'importance de ces évocations qui permettent de saisir la réalité concrète du génocide. Quand il demande à ses interlocuteurs de raconter les circonstances de leur premier meurtre et de décrire leurs gestes, il est surpris de constater que la parole se concrétise. Les témoins avouent avoir « cassé la tête » à leur victime (MA

²⁰ Koen Peeters, *Duizend heuvels*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2012, p. 279, nous traduisons.

²¹ *Ibid.*, p. 282.

25), avoir brûlé les Tutsi dans les mines de Birombe (MA 31) ou les avoir abandonnés « remuants » par terre (MA 148). Les bébés étaient « abattus contre les murs et les arbres » (MA 149), les enfants brûlés dans l'essence (MA 149). C'est surtout la prise de parole à la première personne qui est remarquable dans ce contexte. En disant « j'ai tué », les génocidaires assument les actes de violence qu'ils décrivent si minutieusement. « J'ai saisi la machette, j'ai donné un premier coup », raconte Jean-Baptiste (MA 27) ; « j'ai commencé à tuer plusieurs personnes », dit Pancrace (MA 25) ; Pio témoigne : « j'avais pris la vie d'un avoisinant [...]. C'était la première victime que je tuais » (MA 28)²².

Or, le chapitre « Les souffrances » marque sur ce point un glissement significatif. Tout d'un coup les tueurs refusent de se mettre en scène, cessent de raconter à la première personne et recourent à une syntaxe plus diluée. Ils adoptent la position d'observateur et non plus celle d'acteur. On lit la même obscénité du détail dans la description des violences, qui sont toutefois racontées à partir d'une autre perspective. De fait, Léopold déclare qu'il a « vu des cas de collègues » (MA 148) qui faisaient souffrir leurs victimes ; Jean-Baptiste qu'« [il] y a eu des souffrances extrêmes » (MA 147). Les mutilations « ethniques » sont décrites par Pancrace :

Donc à l'heure venue des tueries, si un tueur au mauvais œil attrapait une victime un peu grande dans les roseaux, il pouvait bien la cogner aux jambes, à l'endroit des chevilles par exemple, et les bras pareillement, et la laissait coupée plus court sans un coup fatal. (MA 152)

Pio enfin affirme qu'« [il] y en a qui tuaient lentement » par « férocité » mais se hâte d'ajouter que lui, en tout cas, « ne [pensait] pas à ces satanismes » (MA 147).

Le chapitre sur les souffrances extrêmes nous invite à penser la différence entre violence et cruauté, telle qu'elle a été théorisée par Wolfgang Sofsky et Françoise Héritier²³, et son impact sur le langage des Hutus. Les auteurs définissent la cruauté comme un acte gratuit, qui « se surajoute comme 'punition' à l'acte de tuer »²⁴. Voilà une question qui

²² « D'abord, j'ai cassé la tête d'une vieille maman [...] Le lendemain, j'en ai coupé debout vivants » (Fulgence, MA 25) ; « je lui ai planté l'*inkota* à travers le dos » (Alphonse, MA 26) ; « j'ai frappé de larges coups [...] j'ai tiré deux fois dans leur dos » (Adalbert, MA 29-30) ; « je lui ai donné un coup de machette » (Léopold, MA 31).

²³ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998 ; L'Ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre, Paris, Gallimard, 2002 ; Françoise Héritier (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005. Nous référons tout particulièrement aux articles de Véronique Nahoum-Grappe et de Claudine Vidal.

²⁴ Claudine Vidal, « Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine », in Françoise Héritier (dir.), *op. cit.*, p. 363.

tourmente Innocent Rwililiza, enseignant et rescapé, qui confie à Hatzfeld : « Une remarque qui me dépasse toujours, quand je parle de cette époque, est la sauvagerie des tueries. S'il y avait à tuer, il n'y avait qu'à tuer, mais pourquoi couper les bras et les jambes ? » (NU 109). Le geste cruel en tant que « surcroît » de l'action ne vise pas en priorité la mort de l'individu mais sa souffrance : les Hutus qui « voulaient de l'effervescence », assure Adalbert, « ne frappaient plus sur les parties mortelles, pour savourer les coups et mieux entendre les cris » (MA 146).

C'est à propos de la cruauté qu'on repère encore le topos de l'animalité et de la chasse (MA 20, 44, 69, 71). Le discours propagandiste encourage les tueurs à déshumaniser leurs victimes, qualifiant les Tutsis de cancrelats ou de serpents ; Innocent ne manque pourtant pas de souligner que le tueur, lui aussi, devient un animal dans les marais :

En vérité, ce sont eux qui étaient devenus des animaux. Ils avaient enlevé l'humanité aux Tutsis pour les tuer plus à l'aise, mais ils étaient devenus pires que les animaux de la brousse, parce qu'ils ne savaient plus pourquoi ils tuaient et qu'ils le faisaient avec des manies. Un *interahamwe*, quand il attrapait une Tutsie enceinte, il commençait par lui percer le ventre à l'aide d'une lame. Même la hyène tachetée n' imagine pas ce genre de vice avec ses canines. (NU 100)

« Le déni d'humanité déshumanise »²⁵, avertit Yves Ternon. Le tueur qui coupe pour « s'amuser à faire souffrir » (MA 57) devient un animal : « La chasse était sauvage, les chasseurs étaient sauvages, le gibier était sauvage, la sauvagerie captivait les esprits », estime également Pio (MA 54). Il souligne d'ailleurs la difficulté, voire l'impossibilité, de s'imaginer dans une scène de cruauté, distinguant explicitement les actes « féroces » des tueries proprement dites :

Ce tueur était bien moi pour la faute commise et le sang coulé, mais *il m'est étranger pour sa férocité*. Je reconnais mon obéissance de cette époque, je reconnais mes victimes, je reconnais ma faute ; mais je méconnaissais la méchanceté de celui qui dévalait des marais sur mes jambes, avec ma machette dans la main. (MA 54, nous soulignons)

La cruauté, pensée comme une action féroce et gratuite sur le corps, semble résister à toute tentative de rationalisation. Même si le traitement des corps peut fort bien renvoyer à des significations réelles dans un discours extrémiste – pensons aux « découpages » et aux viols au Rwanda qui entrent très clairement dans un imaginaire ethnique promu

²⁵ Yves Ternon, « Le sens des mots. De mal en pis », in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 101.

par le discours politique²⁶ –, on ne saurait réduire la cruauté à une rationalité quelconque. Il s'agit, d'après Sofsky, d'une violence « absolue » qui « n'a pas besoin de justification ». Cette violence « n'obéit plus désormais aux lois du faire, de la *poiésis*. Elle est pure *praxis* : la violence pour la violence »²⁷.

L'acte cruel signifie de toute évidence le dépassement du programme politique, ce que confirment les interlocuteurs de Hatzfeld : ils n'ont pas reçu d'ordres explicites sur les souffrances, et les « consignes n'étaient que de tuer simplement » (MA 147)²⁸. Les tortures confrontent le tueur à sa propre férocité et définissent très manifestement les limites d'une certaine narration. Il ne faudra donc pas se tromper sur le degré de précision qui caractérise les récits : bien que le tueurs n'hésitent pas à décrire les gestes violents, ils refusent de les assumer pleinement. Dès le moment où se creuse l'écart entre les ordres donnés et leurs actions concrètes – écart qui désigne leur propre responsabilité –, les tueurs recourent à une syntaxe imprécise sans relâcher la précision des descriptions. Meticuleux et détaillés à première vue, les récits s'avèrent tout de même évasifs.

Conclusion : témoignage et document

Le rapport du tueur à la parole s'avère fort problématique : les mensonges sur lesquels se construit son témoignage ont une tout autre origine que les « zigzags » et les blocages marquant le récit du rescapé qui se laisse submerger par ses souvenirs et ses douleurs. C'est au

²⁶ Les viols sont aussi liés aux fantasmes sur les femmes tutsies qui paraissent plus belles, plus fines, trop fines même pour travailler sur les champs : « Dans les villes, beaucoup de Hutus enviaient les femmes tutsies qu'ils ne pouvaient avoir. À cause de leurs allures élancées, de leurs traits polis, de leurs façons à la mode de présenter les repas de famille ou de se montrer dans les cérémonies. » (Élie, MA 245) ; « Dans la commune, comme je vous l'ai dit, on entendait que les femmes tutsies montraient des statures trop fines pour rester sur nos collines, qu'elles avaient la peau lisse d'avoir consommé du lait en cachette, que leurs doigts étaient trop fins pour attraper la houe et toutes ces bêtes. » (Jean-Baptiste, MA 241-242).

²⁷ Wolfgang Sofsky, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ « Les tortures étaient des activités supplémentaires, suite à des décisions individuelles ou de petites assemblées. Elles étaient seulement des distractions, comme une récréation au milieu d'un long labeur. Mais les consignes n'étaient que de tuer simplement. » (Pancrace, MA 147) ; « Il n'y avait aucune consigne en ce sens. Les chefs répétaient : "Tuez, et vite, c'est tout. Il ne sert à rien de lambiner." » (Jean-Baptiste, MA 147) ; « La souffrance était à la convenance de chacun, du moment qu'il faisait son boulot par ailleurs. Les intimidateurs ne donnaient aucun conseil en particulier pour encourager les souffrances ou pour les décourager. Ils répétaient : "Juste on tue, et ça va." » (Élie, MA 148-149).

moment des tueries, devine Léopold, que les victimes ont perdu leur confiance en la parole et deviennent muettes :

Les Tutsis ne demandaient rien, parce qu'ils ne croyaient plus aux mots dans ces moments fatals. Ils ne croyaient plus aux cris ; comme des animaux effrayés par exemple qui hurlent par-delà les coups mortels pour se faire entendre. C'était une tristesse toute-puissante qui les emportait. Ils se sentaient abandonnés de tout, même de ce qu'ils pouvaient dire. (MA 260)

En excluant les Tutsis de l'humanité – d'abord par le discours, puis par la machette –, on leur a arraché la langue et la possibilité de donner sens à leur expérience. Leur silence s'explique par cet isolement et va donc bien au-delà du pathos de l'indicible.

La difficulté de la prise de parole chez les Hutus emprisonnés reflète largement le statut ambigu de la parole, pour eux, pendant les tueries. Entraînés dans des massacres préparés par une fausse parole propagandiste et accomplis dans une ambiance carnavalesque où la pensée et la parole s'avèrent superflues et même nuisibles, susceptibles de dévoiler précisément le caractère « surnaturel » de ce qui devait apparaître comme un « boulot » ordinaire, les tueurs ne trouvent que difficilement les mots exacts pour en parler. Le « vide » dans le discours – reproduit dans la monotonie de leur voix – découle de leur propre incompréhension, révélant ainsi, d'après Hatzfeld, « une vérité essentielle » sur la situation (MA 157). Qui plus est, à travers les narrations surnaturelles ils essaient, peut-être, de se comprendre et de « s'apercevoir comme ils étaient, même de loin, dans l'histoire qu'ils racontent » (MA 270).

L'inconscience des bourreaux n'est pas, on le souligne, une excuse et ne justifie en rien leur réticence à parler « vrai ». Il est en effet choquant de les voir refuser aujourd'hui de faire face aux événements. Considérant, même en prison, ses actes avec une étonnante légèreté qui frôle l'obscénité, Pio, comme plusieurs de ses copains, ne souffre pas de remords ou de troubles psychiques, mais parle seulement de « regrets » qui concernent sa propre « malchance » (MA 39 ; voir aussi 38, 179, 195, 215). Lors des conversations avec Hatzfeld, peu de tueurs font un réel effort pour nommer leurs actions et en assumer la responsabilité. Les « mots exacts », ils n'osent toujours pas les prononcer, de peur d'en subir les conséquences juridiques ou émotionnelles. S'il est vrai que le mot « génocide », sa généalogie et son histoire, leur était inconnu au moment des massacres²⁹, les tueurs ne reprennent pas le terme à leur compte

²⁹ « Par après on a su comment ça s'appelait. Mais entre nous dans la prison, on n'utilise pas ce mot. » (Ignace, MA 257) ; « Je n'ai jamais entendu le mot de 'génocide' pendant toute la période de tueries. Il nous est parvenu aux oreilles seulement par la voix des reporters internationaux et des délégués humanitaires. » (Jean-Baptiste, MA 253-254)

après son introduction par les journalistes et préfèrent le remplacer par les mots « massacres » (*itsebatsemba*) ou « guerre » (*intambara*) (MA 173-175), associant ainsi leurs crimes aux guerres des générations précédentes.

La parole – ou son absence – obtient ainsi un tout autre statut chez les tueurs et les rescapés. La touche « poétique » des histoires dans *Le nu de la vie* ne relève pas uniquement du vocabulaire employé ou des formules du français rwandais que les tueurs utilisent aussi. C'est Hatzfeld qui observe chez les rescapés la combinaison d'une expression particulière et une certaine « profondeur morale, une dimension philosophique produite par leur expérience »³⁰. Du fait que les rescapés incarnent leur vérité, les récits dénotent une réflexivité inattendue et un mélange surprenant entre une violence extrême de la pensée et une tendresse dans l'expression, où « le pire abandon s'exprime à travers une douceur imprévue »³¹.

La nature de la parole rescapée s'oppose diamétralement au discours « vide » des tueurs. Le lecteur doit effectivement constater avec Hatzfeld qu'il n'y a rien dans le récit du génocidaire. N'ayant pas repéré l'instant où le monde quotidien a basculé dans le carnavalesque et la folie, n'ayant pas vécu le moment où il s'est transformé en génocidaire, le tueur n'a aucune expérience de rupture. Ni le discours politique qu'il continue à ressasser, ni ses affabulations « surnaturelles » ne peuvent expliquer sa participation aux massacres ; son témoignage donne seulement à lire son inconscience coupable. La question du « pourquoi » – question restée ouverte lors des entretiens avec les rescapés – s'avère trop complexe, même pour les tueurs chez qui on pense pourtant trouver les réponses. Le livre de Hatzfeld se construit sur cette résistance.

Le vide de pensée reconduit dans le langage rend la narration du bourreau extrêmement pauvre, si bien que l'on hésite à la qualifier de « témoignage » au sens éthique du terme. Coquio, pour sa part, estime que c'est « par son inconscience » que le bourreau témoigne du génocide « en tant que crime »³². *Une saison de machettes* est pour cette raison conçu comme un projet de dévoilement qui exploite le récit du tueur comme

³⁰ Emmanuel Ioannidis et Jean Hatzfeld, « L'égo-centrisme blanc a fait de la France une complice passive au Rwanda » [entretien], *Contre-Feux*, 27 février 2008. Souâd Belhaddad indique dans *SurVivantes* avoir voulu laisser le ton de l'oral dans la transcription de ses entretiens avec Esther Mujawayo, « non pas par effet de style mais afin de traduire au plus près les tremblements, les hésitations, les nœuds et la sidération de cette parole » (Esther Mujawajo et Souâd Belhaddad, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004, p. 10).

³¹ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 176.

³² *Ibid.*, p. 173.

un document destiné à produire un savoir exact sur l'organisation du génocide et les manières de tuer.

La mise en scène du témoignage

La composition discursive

Tandis que Hatzfeld précise très clairement les conditions de possibilité de la parole du bourreau, il est moins transparent sur la *construction* de cette parole dans le livre. L'on ne saurait sous-estimer le travail d'écriture qui est à la base d'*Une saison de machettes* et qui diffère du procédé choisi pour *Dans le nu de la vie*. La position de l'auteur tiers change bien sûr du tout au tout d'un livre à l'autre. Là où il établit une relation d'amitié avec les rescapés pour partager leur deuil, Hatzfeld exprime à plusieurs reprises sa méfiance et son dégoût envers les tueurs, au point de prendre formellement ses distances. La gêne morale qui consiste à « passer de l'autre côté » ainsi que les doutes sur la légitimité de sa démarche aboutissent à une prise de position forte de la part de l'auteur, intervenant comme un narrateur omniscient et dirigeant les entretiens avec rigidité. Hatzfeld n'assume pas d'emblée son propre travail de mise en scène, opérant d'après Coquio un brouillage « camouflé, mais volontaire »³³ de plusieurs étapes d'écriture. Il faut attendre *La Stratégie des antilopes*, le troisième livre de la trilogie, et certaines interviews, pour lire une réflexion poussée sur l'effet de la transcription et de la rédaction qui accompagnent l'écriture du livre : « Comment réduire, choisir, monter, construire un texte à partir de témoignages oraux ? » se demande ouvertement l'auteur (AN 206-207). Les propos des tueurs sont en fait soumis à un procédé de transcription, de rédaction (sélection et montage) et de traduction dont toute trace a été effacée dans le texte, mais dont on ne peut minimiser les effets.

Au lieu de considérer les propos dans *Une saison de machettes* comme un témoignage « brut » laissant entendre la « voix »³⁴ des bourreaux, l'on s'engage à étudier précisément la nature construite de cette parole et à regarder de plus près le rôle que joue Hatzfeld. L'analyse du livre remet en cause le modèle selon lequel l'on pourrait ramener chaque discours à une source énonciative unique – à une voix qui serait à elle seule

³³ *Ibid.*, p. 170.

³⁴ L'on note que la « voix », dans l'analyse de Hermans et la nôtre, n'est pas forcément liée à une personne physique mais constitue avant tout le signe d'une présence discursive (cf. Theo Hermans, « The Translator's Voice in Translated Narrative » [1996], in Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 198).

responsable de la production du texte. Hatzfeld, lui, fait pourtant croire que son ouvrage se conforme à un schéma discursif dont la simplicité apparente est probablement trompeuse :

```
(text)
[I say: (text)]
{I re-narrate: [I say: (text)]}35
```

L'on peut repérer ici deux niveaux d'énonciation, deux « voix » ou deux instances discursives. Le « texte » ou témoignage est émis par le bourreau (le premier « je » dans le schéma) pour ensuite être repris – cité – par Hatzfeld en tant qu'auteur-narrateur. Hatzfeld fera tout pour maintenir l'illusion de produire un *discours rapporté* où le rapporteur ne fait que répéter, à partir d'un « dehors » minutieusement construit, les mots des tueurs. Selon ce raisonnement, le modèle des traductions néerlandaise et anglaise du livre ressemblerait à ceci :

```
(text)
[I say: (text)]
{I re-narrate: [I say: (text)]}
<I translate: {I re-narrate [I say: (text)]}>
```

On ajoute un troisième niveau d'énonciation : celui du traducteur qui, selon une conception naïve de la traduction, reflète « fidèlement » le discours de Hatzfeld, qui cite à son tour les tueurs.

Le modèle ci-dessus est intenable pour deux raisons. Premièrement, Hatzfeld passe largement sous silence le travail de traduction et d'interprétation (du kinyarwanda vers le français rwandais) qui précède sa propre activité de « citateur ». La présence de l'interprète/traducteur, même si elle a été gommée des entretiens, doit être introduite dans le schéma narratif pour pouvoir en étudier le rôle et l'efficacité :

```
(text)
[I say: (text)]
<I translate: [I say: (text)]>
{I re-narrate: <I translate: [I say: (text)]>}
<I translate: {I re-narrate <I translate: [I say: (text)]>}>
```

Ce modèle ne nous semble toujours pas adéquat. Même s'il ajoute un niveau discursif qui reflète mieux la polyphonie du texte, il suggère aussi une stricte séparation des voix et évoque la possibilité d'un discours original qui ne soit en rien affecté par les mises en forme successives par

³⁵ Nous reprenons le schéma de base de Theo Hermans (*op. cit.*, p. 209) pour le compléter en y ajoutant le rôle d'auteur-narrateur (Anneleen Spiessens, « Voicing the Perpetrator's Perspective. Translation and Mediation in Jean Hatzfeld's 'Une Saison de machettes' », *The Translator*, vol. 16, n° 2, 2010, p. 320).

l'auteur et les traducteurs. Notre analyse démontrera que les voix s'entremêlent forcément, chaque niveau discursif provoquant des glissements et des déplacements, voulus ou non, dans le discours du bourreau. Ni le travail de Hatzfeld qui recueille les témoignages ni l'activité des traducteurs ne peuvent être considérés comme de pures « citations » relevant du discours indirect. L'auteur-narrateur et les traducteurs sont manifestement co-producteurs du témoignage des génocidaires, et les traces textuelles de leur intervention feront l'objet d'une analyse détaillée.

Scénographie

Nous proposons une analyse du discours d'*Une saison de machettes* qui se fonde sur l'idée de la *parole comme mise en scène*, qui était aussi la base de notre approche pour *Kommandant in Auschwitz*. L'auteur procède en effet à une scénographie réfléchie qui fait passer le cadre scénique (les scènes englobante et générique) au second plan, en proposant au lecteur un nouveau contrat de lecture. C'est ainsi que l'ouvrage s'élabore sur une tension où Hatzfeld exploite l'ambiguïté générique créée par l'imprécision du sous-titre « récits », un terme à cheval entre fiction et non-fiction qui prête à confusion. On sait que la trilogie sur le Rwanda est censée corriger l'échec journalistique de 1994 et marquer, pour Hatzfeld, son entrée sur la scène littéraire. *Une saison de machettes* se présente comme un texte littéraire – un texte d'auteur –, mais aussi, grâce à la scénographie, comme un recueil de témoignages « bruts » et *authentiques* qui prétend faire entendre la « voix » du génocidaire. Contrairement au premier livre caractérisé par une nette orientation littéraire, c'est l'aspect documentaire qui l'emporte dans *Une saison de machettes*. Cette évolution est sans doute liée au projet particulier et moralement ambigu d'aller parler avec des bourreaux, et dont on sait la combinaison avec l'écriture littéraire peu évidente. Assurément, bien que Hatzfeld publie aux Éditions du Seuil, qui plus est dans la collection « Fiction & Cie », il serait erroné de qualifier les « récits » de « fictions ». Jean-Pierre Karegeye suggère néanmoins que les transformations que fait subir l'auteur aux témoignages apportent « une teinte fictionnelle aux récits factuels »³⁶. On se demande en effet si Hatzfeld ne fait pas exprès de balancer son texte sur la fine ligne entre reportage et littérature pour occulter son extensif travail de réécriture.

³⁶ Jean-Pierre Karegeye, « L'inscription du bourreau dans les récits de témoignage », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 218.

La qualité documentaire de l'ouvrage et l'authenticité des narrations sont mises en avant par le paratexte d'abord, où le lecteur retrouve une chronologie des événements, un glossaire expliquant des éléments de la culture rwandaise, des cartes du pays et une biographie des tueurs – y compris leur jugement – accompagnée d'une photo de groupe. La traduction anglaise, sous-titrée *A report by Jean Hatzfeld*, insiste davantage sur la valeur de ce que l'éditeur considère être un document historique. « *A trove for future historians and ethnographers seeking to explain the mechanisms of genocide* », lit-on sur la quatrième de couverture de l'édition américaine. Citant *O Magazine*, l'éditeur américain ajoute que le lecteur peut parfaitement entendre « *the voices of the men, many of whom speak in a kind of chilling, breathtaking poetry* ». Parallèlement, l'édition britannique présente le livre comme un « *chilling reportage* » qui « documente » si bien « *the voices of Rwandan killers* ». Selon Ron Dudai, qui fait le compte rendu, le livre est choquant parce que les témoignages des bourreaux sont « *painfully unmediated* »³⁷.

Hatzfeld maintient l'illusion d'une voix criminelle pure et directe en faisant alterner, dans des chapitres séparés, la parole des tueurs et celle de l'auteur. La séparation rigoureuse des chapitres crée un « dehors » auctorial qui permet à l'auteur de juger et de commenter ouvertement ses interlocuteurs sans que sa propre « voix » se mêle à celle des tueurs. De cette façon, Hatzfeld crée pour lui-même un lieu discursif d'où il peut formuler un *contre-discours* qui dévoile sa propre position vis-à-vis du discours de ses interlocuteurs.

Le cadrage n'est pas seulement *visuellement* présent dans le livre ; la distance entre l'auteur et ses interlocuteurs est davantage mise en lumière par l'emploi du langage, et plus particulièrement par la présence de deux variantes de français. L'alternation entre le « français rwandais » des témoins et le « français de l'Hexagone » de l'auteur structure la narration dans l'ouvrage. Il suffit de comparer le début du chapitre « De bon matin », déjà cité, et celui de « La première fois », où les tueurs racontent leur premier meurtre :

En avril, les pluies nocturnes laissent souvent en partant des nuages noirs qui masquent les premières lueurs du soleil. Rose Kubwimana connaît le retard de l'aube en cette saison, sur les marais. Ce n'est pas cette luminosité grise qui l'intrigue. (MA 7)

FULGENCE : D'abord, j'ai cassé la tête d'une vieille maman d'un coup de gourdin. Mais, puisqu'elle était déjà allongée bien agonisante par terre, je n'ai pas ressenti la mort au bout de mon bras. Je suis rentré le soir sans même y penser. (MA 25)

³⁷ Ron Dudai, *op. cit.*, p. 700.

L'auteur-narrateur s'exprime dans un français standard délibérément poétique pour l'opposer au français imagé mais « parlé »³⁸ de ses interlocuteurs rwandais.

La scénographie double crée deux discours séparés auxquels le lecteur associe deux « tons » ou « voix » différents qui désigneraient l'origine énonciative. Cet investissement imaginaire donne au texte l'épaisseur d'un « corps » : le lecteur devine une instance subjective qui serait l'origine et le garant du discours et à laquelle il attribue « un caractère et une corporalité ». La « corporalité », précise Maingueneau, concerne une certaine « complexion physique » et un comportement, tandis que le « caractère » comprend le « faisceau de traits psychologiques » – autre façon de souligner que la « manière de dire renvoie à une manière d'être »³⁹. Pour marquer le processus d'incorporation que subit le discours, on le sait, Maingueneau préfère le terme d'« ethos », qui ne renvoie pas à une identité socio-biographique anecdotique mais est « un concept-pont » entre contexte et texte, récusant toute coupure entre l'énonciation et le monde représenté.

En regardant de près la mise en scène du témoignage dans *Une saison de machettes*, l'on se rend compte que les deux niveaux d'énonciation repérés jusqu'ici – celui de l'auteur-narrateur et du tueur – se trouvent dans un strict rapport hiérarchique qui doit cacher l'ambivalence morale du projet de témoignage criminel. Le discours en français standard, produit en aval de la parole testimoniale, ne façonne pas seulement l'ethos de l'auteur-narrateur mais aussi celui du bourreau qui est, lui, impuissant à intervenir au niveau discursif. Dans *La Stratégie des antilopes*, Hatzfeld reconnaît qu'en réécrivant les paroles des témoins, il transforme ses interlocuteurs en « personnages de livre » :

Au moment où l'on écrit sur sa table, la personne qui a parlé à Nyamata s'efface inévitablement derrière les phrases. L'auteur travaille ses paroles, il s'attarde dessus, il les détourne malgré lui de leur destination initiale en les transcrivant pour des lecteurs. Pendant qu'il les écrit, les paroles, intactes et authentiques, changent un peu de sens puisqu'elles cheminent sur du papier. Mettre en scène et monter des témoignages dans un livre, c'est transformer les témoins en personnages de livre. (AN 205-206)

Nous nous proposons d'étudier la scénographie que propose l'auteur-narrateur dans *Une saison de machettes* et les stratégies discursives qu'il

³⁸ Pour la différence cruciale entre « style écrit » et « style parlé », voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 164.

³⁹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod, 1993, p. 146 ; *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 207.

élabore pour légitimer son œuvre au niveau épistémologique (l'authenticité du témoignage) et moral (l'ambiguïté de la parole criminelle). Fortement embarrassé devant son propre projet, Hatzfeld construit un plan pour son livre qui consiste en un « dedans » testimonial donnant à lire les propos des tueurs, et un « dehors » où l'auteur peut afficher son propre point de vue. Pour naturelle que puisse apparaître la volonté de l'auteur de s'éloigner des génocidaires, la mise en scène, attribuant à chaque discours sa vocalité propre, manque de transparence et escamote la complexité de la construction textuelle.

Le discours auctorial

Arrêtons-nous d'abord sur la composition et la fonction des chapitres réservés à l'auteur-narrateur qui relient les entretiens entre eux et les placent dans leur contexte socio-historique. Paul Kerstens fait remarquer que, contrairement au premier livre où ces chapitres étaient plus concis et se limitaient à une présentation des témoins dans leur environnement naturel, Hatzfeld s'érige dans *Une saison de machettes* en « narrateur omniscient »⁴⁰. Il réfléchit amplement sur l'histoire du Rwanda et ses structures sociopolitiques, se plonge dans des méditations philosophiques sur le pardon (avec des références à Ricœur, MA 219), commente le comportement des tueurs et s'essaie à une psychologie du bourreau quand il découvre qu'ils ne souffrent pas de troubles psychiques ni même de cauchemars : « À quoi doivent-ils la mansuétude de leur inconscient, leur bizarre faculté à barrer la porte du dortoir à leur culpabilité ? » (MA 225) Les chapitres auctoriaux contiennent souvent une thèse qui sera confirmée et illustrée dans les entretiens avec les tueurs.

À plusieurs moments aussi, Hatzfeld recourt à l'exemple de la Shoah pour saisir la portée de l'événement. Nous avons noté ailleurs le pouvoir et les limites du geste comparatiste : s'il demeure fort problématique pour expliquer le caractère « villageois » du génocide rwandais (MA 75) et même complètement absurde pour opposer les génocides juif et tutsi à la simple « sauvagerie » de Srebrenica (MA 121)⁴¹, il est utile dans la

⁴⁰ Paul Kerstens, « 'Voice and give voice' : dialectics between fiction and history in narratives on the Rwandan genocide », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 102.

⁴¹ Le massacre de Srebrenica pendant la guerre de Bosnie, estime Hatzfeld, a certes été planifié jusque dans les détails, et l'idée du génocide a même « traversé l'esprit des nationalistes serbes » sans qu'elle ait toutefois été mise en application. La « sauvagerie de Srebrenica » n'aurait pas la finalité « absolue » de celle de Nyamata, et ne serait donc pas un génocide (MA 120-121). Le Tribunal Pénal International pour l'Ex-Yougoslavie, ainsi

mesure où il met en évidence la planification du génocide, le fonctionnement de la propagande et la succession de massacres précédant ceux de 1994.

Le discours auctorial, toutefois, ne sert pas uniquement à fournir un contexte aux entretiens ; il propose aussi un métadiscours sur les conditions de possibilité et la nature de la parole criminelle. Nous avons déjà amplement commenté la recherche de l'auteur d'une parole « vraie » en détaillant le protocole des entretiens destiné à évacuer les narrations mensongères. Il est alors remarquable qu'un certain nombre de ces mensonges sont néanmoins repris dans le livre mais sortis par Hatzfeld du discours testimonial pour les intégrer dans un chapitre auctorial. L'exposition des contrevérités des tueurs justifie en premier lieu le travail de sélection menée par l'auteur mais lui permet aussi de les corriger par le même geste. Ainsi Adalbert, autrefois chef des tueries sur Kibungu et du campement des réfugiés au Congo, apparaît comme un personnage pathétique dans le livre :

Le premier jour, [Adalbert] s'assoit sur le banc, plein d'entrain, et, à la première question, il se met à raconter une bataille. Les Tutsis contre les Hutus, des attaques dans tous les sens, des avancées et des revers, des mouvements d'hommes munis de machettes sur un flanc, des renforts d'hommes armés de fusils sur le flanc opposé, des actions héroïques pour tenir une maison stratégique et des abandons de parcelles... [...] Quand je lui fais remarquer mes multiples séjours au Rwanda depuis le génocide et donc l'inutilité de proposer cette version, Adalbert ne montre aucune déception ou agacement, mais, à une nouvelle question, il reprend son épopée là où il l'a laissée. (MA 264-265)

Le passage sur la « preuve » de Jean-Baptiste Murangira est à ce propos frappant et symptomatique. Jean-Baptiste raconte son premier meurtre à Hatzfeld en insistant sur la contrainte et l'absence de choix. Marié à une Tutsi, il aurait dû prouver qu'il était « du bon côté » pour sauver la vie à sa propre femme :

Une personne a dit devant l'auditoire : « Jean-Baptiste, si tu veux sauver la vie de ta femme Spéciose Mukandahunga, il faut que tu coupes cet homme présentement. C'est un tricheur, montre-nous que toi tu n'es pas de cette espèce-là. » [...] J'ai saisi la machette, j'ai donné un premier coup. (MA 27-28)

que la Cour Internationale de Justice ont pourtant, dans leurs actes d'accusation, retenu la qualification de génocide. Ayant lieu un an après le génocide des Tutsi, Srebrenica a ainsi constitué un nouvel échec de la communauté internationale, que la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide obligeait à intervenir dans une telle situation.

Hatzfeld découvre après coup que cette version ne cadre pas avec les faits et rapporte au lecteur que :

[...] le premier meurtre de Jean-Baptiste et ses circonstances diffèrent de ce qu'il décrit. Une cultivatrice hutue, qui à l'époque assiste à la scène, témoigne que Jean-Baptiste n'est pas désigné et contraint de tuer sa première victime comme il le raconte, mais qu'il se montre au contraire très volontaire ; au point de tuer dans la foulée un couple de personnes âgées près du cabaret. (MA 157)

La décision de l'auteur est assez surprenante : il préfère reprendre la version de Jean-Baptiste dans le chapitre original parce que, estime-t-il, cette version « reflète une vérité plus essentielle sur l'atmosphère d'excitation » (MA 157). Cela ne l'empêche pas d'attirer l'attention du lecteur sur la fausseté délibérée du récit dans un autre chapitre et de fournir la version « correcte », sapant ainsi l'autorité de son témoin.

Une seule fois, Hatzfeld sort complètement de la structure du livre pour présenter le témoignage de Joseph-Désiré Bitero. Une grande partie de son récit n'est pas incluse dans les chapitres testimoniaux et lui-même ne participait pas aux discussions avec les autres membres du groupe en raison de son autorité d'ancien chef *interahamwe* de la commune. Hatzfeld est clairement peu tenté de lui céder la parole sous les mêmes conditions qu'il préfère intégrer le récit dans son propre espace discursif, où il peut l'interrompre et corriger à son gré. Quand Joseph-Désiré prétend que des militants comme lui étaient « enivrés de consignes » et qu'on « acquiesçait », l'auteur intervient tout de suite, faisant remarquer que « le mot 'acquiescement' est un euphémisme » parce que Bitero est élu président de la jeunesse du parti en 1993 (MA 190). Un peu plus loin, quand Hatzfeld lui demande à quel moment l'idée du génocide était née, l'ancien *interahamwe* nie toute préméditation, prétendant que « la panique nous a jetés dans les tueries ». Affirmation torpillée sur-le-champ par l'auteur : « Il ment à cette dernière question » (MA 191). Le témoignage de Bitero est tout de suite confronté à ceux de Christine, une cultivatrice, et d'Innocent, qui contredisent la version de l'ancien chef qui, deux mois avant le génocide, examinait les machettes dans les maisons hutues. Son récit est ainsi dévalué et ramené à une succession de mensonges auxquels il a fini par croire lui-même.

L'intrusion de l'auteur

À première vue, la scénographie « bipolaire » procure au livre une structure narrative transparente qui permet à l'auteur d'exposer la fausseté de certains récits et d'afficher sa position morale sans pour

autant compromettre l'idée d'un témoignage authentique. À y regarder de plus près, la frontière séparant le discours auctorial de celui des tueurs présente des fissures par où d'autres voix s'insinuent dans les témoignages. Le discours du bourreau est au fond polyphonique, traversé par la voix de l'auteur-narrateur, celle du traducteur/interprète Innocent et enfin celle des traducteurs anglais et néerlandais. Chaque étape d'écriture provoque un glissement dans le texte qui bouleverse potentiellement la scénographie du livre.

C'est d'abord la voix de l'auteur-narrateur qui s'infiltre dans le témoignage des tueurs. Par la mise en scène de l'acte narratif, Hatzfeld fait croire que les chapitres testimoniaux constituent une « simple » transcription des entretiens avec les génocidaires. Toutefois, hormis la préparation du discours (le protocole de communication et l'organisation des visites), l'écriture même du livre repose sur plusieurs interventions de la part de l'auteur ; la transcription n'en est qu'une.

Ainsi, après avoir été transcrits, les entretiens sont soumis à une procédure de sélection : ceux contenant trop de mensonges ou jugés moins intéressants sont supprimés. Les témoignages restants sont ensuite regroupés en neuf chapitres thématiques traitant d'un aspect particulier du génocide et pourvus de titres tendancieux qui provoquent des images rhétoriques et orientent fortement l'interprétation des récits : « Le goût et le dégoût » suggère que les hommes prennent plaisir à tuer ; dans « La fête au village » Hatzfeld mentionne les pillages qui accompagnent les massacres et qui doivent illustrer l'absence de morale chez ses interlocuteurs ; les tueurs comparent le coupage de légumes au « coupage » de personnes dans « Travaux des champs » ; et avec « Marchandages du pardon », l'auteur rejette la possibilité de remords sincères. Si le titre du livre, *Une saison de machettes*, semble ironique, le lecteur comprend vite qu'il renvoie à une expression bien réelle et choquante. Les tueurs désignent en effet la période du génocide par « une saison chaude » (MA 65) ou « la saison des marais » (MA 271), présentant ainsi les tueries comme un activité ordinaire qui suit le rythme de la culture saisonnière :

On se dépêchait car la saison des tueries se finissait. Elle nous promettait de nous éviter un labeur de récoltes, mais pas deux. On savait que pour la saison prochaine, on devrait reprendre les machettes pour d'autres boulots plus traditionnels. (Alphonse Hitiyaremye, MA 77)

La structure thématique du livre a d'autres implications encore. Elle ne reflète pas la chronologie originale des conversations : pour aborder certains sujets délicats (comme le premier meurtre), l'auteur déclare

avoir attendu « un moment de plus grande complicité, souvent à la fin des rencontres, lorsque nous nous sommes habitués les uns aux autres » (MA 176). En rassemblant en outre des extraits d'entretiens avec plusieurs personnes en un chapitre à thème, Hatzfeld crée l'illusion d'une discussion de groupe, ce qui ne correspond pas au protocole commenté ailleurs. Avec cette méthode de montage, Hatzfeld dévie clairement du trajet jalonné pour *Dans le nu de la vie*, où chaque témoin s'exprimait dans un chapitre consacré à lui seul, portant son nom et illustré d'un portrait photographique. Dans *Une saison de machettes*, en revanche, les propos des différents témoins sont décontextualisés et ensuite réunis pour creuser un sujet spécifique, illustrer une thèse ou répondre à une question soulevée ailleurs. Comme dans la photo de groupe qui est ajoutée à la fin du livre, les tueurs ne sont pas individualisés dans le texte mais considérés comme un groupe amorphe dont le discours s'oppose en bloc à celui de l'auteur-narrateur.

À l'intérieur des chapitres testimoniaux, ensuite, les paroles des tueurs sont rapportées sous forme de monologue ininterrompu. La présence de l'auteur lors des interviews a été parfaitement gommée, de sorte qu'il est impossible de repérer les questions qu'il a posées et donc de connaître son influence sur le vocabulaire des tueurs. « Les tueurs n'utilisent qu'exceptionnellement le mot génocide » (MA 174), signale Hatzfeld dans un chapitre précieux intitulé « Un banc sous un acacia ». Il donne ensuite la parole à son interprète Innocent qui signale en fait l'influence de l'auteur sur l'emploi des mots de ses interlocuteurs, précisant que « s'ils prononcent parfois ce mot 'génocide' dans une réponse, c'est juste par dissipation, parce que tu l'as utilisé dans la question et que le temps ne leur en propose pas un autre assez vite » (MA 175).

La fiction du monologue est une stratégie narrative puissante, puisqu'elle suggère en outre une certaine facilité de la parole. L'apparente aisance avec laquelle les tueurs s'expriment influence naturellement leur ethos et suggère l'absence, chez eux, d'une conscience morale. Sans être véritablement perturbés, ils parlent de leur premier meurtre, de la distraction de la « chasse », du travail éreintant dans les marais et de leur espoir d'être pardonnés. Hatzfeld revient à plusieurs reprises sur la fameuse « placidité » de ses interlocuteurs, qualifiant leur voix de « régulière » ou de « monocorde » (MA 266, 172). Quoiqu'il soit indéniable que la parole du bourreau frappe par sa précision et sa légèreté, faisant contraste avec la gravité des enjeux, l'on ne saurait minimiser l'effet de la stratégie d'écriture de l'auteur, qui est coresponsable de la construction de cette « voix » et aide à faire apparaître les tueurs comme des personnes monstrueuses.

Le rôle de l'interprète

Dans *Duizend heuvels* de Koen Peeters, le narrateur fait une découverte précieuse au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren : des cassettes contenant un discours en kinyarwanda que l'abbé Alexis Kagame, proche des derniers *mwami* et figure centrale du livre, aurait prononcé sur son lit de mort à l'hôpital de Nairobi. Le narrateur dépiste Callixte, un ancien collaborateur de Kagame, qui lui traduit oralement le récit de vie enregistré. Dans le chapitre suivant intitulé « Une vie », le lecteur en retrouve la transcription faite par le narrateur. Quand un autre chercheur très familier avec le sujet, Moïse, apprend du narrateur l'histoire des cassettes, il met tout de suite en question la « traduction » de Callixte :

- Il t'a traduit ces cassettes, donc ?
- Oui, il les a traduites magnifiquement.
- Il faut toujours se méfier de traductions magnifiques. A-t-il fait en sorte que tu ne puisses plus vérifier la traduction ?
- Oui. Il a gardé les cassette, si c'est cela que tu veux dire.
- Oui, c'est exactement cela.
- Mais pourquoi ?
- On ne sait jamais. Je te ferai connaître le vrai Kagame. Je te montrerai aujourd'hui les endroits importants dans la vie d'Alexis Kagame, ici à Butare.⁴²

Nous repérons dans cet extrait la méfiance historique qu'on éprouve généralement face à la traduction⁴³, et surtout à une traduction esthétiquement supérieure. Cette méfiance a même inspiré, en France au XVII^e siècle, la formule célèbre des « belles infidèles » : des écritures élégantes mais inexactes. Moïse aussi se méfie de la « traduction magnifique » de Callixte dont on ne peut plus « vérifier » l'exactitude factuelle. La figure de l'abbé surgissant de la traduction ne correspondrait pas, par conséquent, au « vrai Kagame », que le narrateur découvrira sur les lieux, « ici à Butare ». Moïse veut clairement éviter le déplacement qui entraîne en soi déjà une déformation.

Rien de tel chez Hatzfeld : l'auteur témoigne d'une confiance inébranlable en la traduction, qui était ses ouvrages d'une manière plus structurale qu'il n'y paraît à première vue. Dans le premier tome de la trilogie,

⁴² Koen Peeters, *op. cit.*, p. 269-270, nous traduisons.

⁴³ Les métaphores négatives abondent pour désigner la traduction ou le traducteur : un tapis de Flandre où les figures sont obscurcies par les fils chez Cervantes, une monnaie de cuivre ayant la même valeur que celle d'or mais de mauvais aloi chez Montesquieu, l'audition d'une pièce musicale mais sur le mauvais instrument chez Mme de Staël, un écuyer faisant exécuter à son cheval des mouvements artificiels chez Gide. Cf. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* [1985], Paris, Seuil, 1999, p. 43-45.

Hatzfeld soulève un coin du voile en signalant que « ces récits s'expriment en trois langues : le kinyarwanda, langue des cultivatrices ; le français rwandais, langue des autres personnes et des traducteurs ; et le français de l'Hexagone » (NU 13). *La Stratégie des antilopes* révèle ensuite quelques caractéristiques du kinyarwanda : c'est une langue « concise, d'une grammaire incroyablement sophistiquée, comprise seulement des Burundais, et imperméable au swahili, au français ou à l'anglais » (AN 89). Le français rwandais a des qualités poétiques dues à l'appropriation du vocabulaire français jugée « magnifique » par Hatzfeld (NU 13).

À partir de ces indications, on peut conclure que le projet testimonial, et particulièrement *Une saison de machettes*, dépend largement de la traduction et de l'interprétation. Si le kinyarwanda est la langue des cultivateurs comme l'affirme Hatzfeld dans *Le nu de la vie*⁴⁴, elle a dû être la langue véhiculaire pour les entretiens avec les Hutu, sélectionnés à dessein parmi la population cultivatrice. Hatzfeld a jeté son dévolu sur ces hommes, explique-t-il, pour plusieurs raisons : ils sont liés par l'amitié, ils habitent les mêmes collines que les rescapés du premier livre, et ils sont « cultivateurs, sauf un fonctionnaire et un instituteur » (MA 50) – c'est-à-dire qu'ils n'appartiennent pas à des milices mais représentent idéalement le caractère « populaire » de ce génocide « de proximité » (MA 74).

Autre critère pour la sélection des témoins : leur relation à Innocent Rwililiza, un professeur de l'école locale qui a raconté son histoire personnelle dans le premier recueil et prend maintenant le rôle d'interprète pendant les conversations. « Il est l'intermédiaire indispensable, plus le collaborateur idéal, et le traducteur formidable quand cela s'avère nécessaire », souligne Hatzfeld (MA 51). Le lecteur apprend qu'Innocent a également fourni les traductions pour *Dans le nu de la vie* où il a partagé le travail avec Sylvie Umubyeyi, assistante sociale et rescapée comme lui. Leur méthode de travail était identique à celle d'Innocent avec les prisonniers :

La mise en marche du magnétophone signale le début de l'entretien, en français, ou en kinyarwanda traduit par Innocent.

À ce propos, des lecteurs du précédent livre ont évoqué l'influence du traducteur sur la langue, si particulière, des rescapés. Sylvie et Innocent, les deux interprètes, avaient compris qu'une retranscription des textes *in extenso* était la première étape nécessaire, pour passer de l'oral à l'oral écrit. Ils avaient donc si finement et fidèlement traduit qu'il est impossible, même à

⁴⁴ Hatzfeld suggère involontairement que le kinyarwanda est la langue des seules « cultivatrices ». Il faut toutefois replacer cette remarque dans son contexte : 10 des 14 témoins de *Dans le nu de la vie* sont des femmes, dont 6 cultivatrices. Parmi les 4 hommes, l'on retrouve un enfant, un berger et deux enseignants.

un Rwandais francophone, de distinguer les récits traduits et ceux livrés directement en français par le rescapé. Il en est de même pour ces récits, même si le mode d'expression des tueurs est aussi différent que leur motivation à s'exprimer. (MA 169-170)

Il découle de ces précisions que tant l'enquête que l'écriture d'*Une saison de machettes* reposent dans une très large mesure sur l'intervention d'Innocent. Il est inquiétant, dès lors, de constater que Hatzfeld expose dans ces lignes une conception éminemment naïve de la traduction. Les traducteurs du premier livre, comme Innocent pour le deuxième, auraient traduit « si finement et si fidèlement » qu'il est impossible de distinguer entre les récits traduits et ceux livrés directement en français par le témoin. Autrement dit, une illusion efficace a été obtenue qui a été dénoncée par Venuti : on ne s'aperçoit pas de la différence entre le langage traduit et l'original – c'est-à-dire que la traduction *ne ressemble pas à une traduction* :

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work 'invisible', producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems 'natural', i.e., not translated.⁴⁵

Le texte est fluide et transparent, la traduction « naturelle » puisque invisible *en tant que* traduction, même pour un Rwandais francophone. Nulle part, en outre, il n'est précisé quels discours ont été traduits et lesquels ont été fournis directement en français rwandais. Ce problème est bien sûr aggravé par le travail de compilation des témoignages, dispersés sur plusieurs chapitres thématiques. La voix d'Innocent n'est par conséquent pas *audible* et la remarque métadiscursive de Hatzfeld mise à part, le traducteur disparaît complètement derrière sa traduction.

L'illusion de la non-traduction est brisée par une analyse détaillée du contexte et des circonstances des entretiens. Rien ne contredit qu'Innocent soit effectivement un « formidable » traducteur du kinyarwanda – bien qu'on se demande si Hatzfeld est bon juge en la matière – mais on ne peut soutenir que son intervention soit anodine (innocente ?) et n'influence en rien la narration des tueurs. Ainsi peut-on s'interroger sur le choix des mots des Hutu, abondamment commenté et qualifié d'évasif par Hatzfeld. Là encore, il serait malséant de prétendre le contraire, mais l'on se rend compte que les formulations des tueurs – certaines assez surprenantes comme chez Fulgence (« une optique finale », MA 251) ou

⁴⁵ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 5.

Pancrace (tuer « jusqu'au dernier des derniers », MA 251, 252) – sont en réalité, en plus d'être la réponse à une question inconnue de Hatzfeld, des traductions d'Innocent.

L'auteur ne manque pas de préciser, en outre, le rapport très personnel entre son interprète et les tueurs. Il cite Innocent lui-même qui affirme connaître les garçons « depuis longtemps auparavant » et même avoir enseigné à quelques-uns (MA 51), le plaçant ainsi dans une position d'autorité. C'est Innocent qui introduit Hatzfeld auprès de la bande et inversement :

Adalbert était très intelligent et très intrépide, normalement méchant et rusé. Pancrace était dur et ténébreux, toujours derrière Adalbert depuis la petite enfance. Pio était vraiment très gentil. Alphonse était le plus roublard en négociations mais serviable devant une bouteille. Fulgence se trouvait être joli garçon. Il était même plus figolé que beaucoup de Tutsis. Il ne se fatiguait jamais de prier.

Léopold, lui, il ne se faisait remarquer de rien sauf de sa longueur. Sauf aussi que ce qu'il a fait de sa machette, par après, est extraordinaire. Ignace était aussi usé que rusé, de plus il se montrait soudainement méchant en face de Tutsis. (MA 51)

Ces informations aident manifestement Hatzfeld à évaluer les narrations des tueurs, à interpréter leurs hésitations et à repérer les mensonges. Pour le lecteur aussi, cette présentation est utile pour s'orienter dans les témoignages assemblés. Cela n'empêche qu'elle influence fortement l'ethos des prisonniers que se forge le lecteur, les transformant, effectivement, en des *personnages de livre* et les jugeant avant même qu'ils prennent la parole.

La profondeur du rapport liant Innocent à Joseph-Désiré Bitero est enfin révélée dans le chapitre consacré à l'ancien chef *interahamwe*. Quand Hatzfeld commente son procès, « exemplaire dans la région », il évoque la présence de plusieurs témoins rescapés parmi lesquels « Innocent, qui l'accuse d'avoir tué son épouse et son enfant dans l'église » (MA 194). On ne s'étonnera pas que c'est face à Joseph-Désiré que le traducteur se montre le moins coulant, l'interrompant « durement » pour lui faire remarquer que « celui qui n'avoue pas n'a pas le droit de se plaindre » (MA 194). Cette impatience de la part du traducteur – et de l'auteur – ne se limite pourtant pas au cas de Bitero :

Quels que soient la personne, l'ambiance du jour, le sujet, l'entretien dure environ deux heures. Après ce laps de temps, soit Innocent montre des signes de colère compréhensibles, soit à mon tour je m'exaspère, soit, le plus souvent, l'écoeurement, l'ennui ou le ras-le-bol consomment notre concentration à tous deux. Bref nous fatiguons. Nous éprouvons le besoin, parfois subit,

de sortir de l'univers dans lequel notre interlocuteur nous a plongés de sa voix imperturbable. (MA 170)

Les deux hommes ne supportent pas d'être immergés dans la « bulle » génocidaire, se fâchent, s'exaspèrent, sont dégoûtés. L'idée d'une traduction neutre ou « innocente » se trouve encore subvertie ici, et la traduction – comme l'enquête de Hatzfeld – est enfin présentée comme une activité *humaine*.

Traduire *Une saison de machettes*

Le travail d'interprétation (lors des entretiens) et de traduction (lors des transcriptions) de la part d'Innocent constitue en fait la mise en abyme d'une autre étape d'écriture qui accompagne la parution du livre à l'étranger. En 2005, deux ans après la publication française, *Une saison de machettes* est traduit en anglais sous le titre *A Time for Machetes. The Rwandan Genocide – The Killers Speak* et *Machete Season. The Killers in Rwanda Speak*, chaque version préfacée par Susan Sontag. Bien que le titre, la présentation de l'auteur et de son œuvre, ainsi que la couverture du livre diffèrent d'une version à l'autre, la traduction faite par Linda Coverdale est identique et a été couronnée du Scott Moncrieff Prize. La préface de Sontag est incluse dans *Seizoen van de machetes. Het verhaal van de daders*, dont Théo Buckinx assure la traduction.⁴⁶

Traduire la scénographie

Les traducteurs néerlandais et anglais sont les dernières « voix » intermédiaires qui peuvent altérer la configuration des différents niveaux d'énonciation et la structure « bipolaire » du récit. On a pu constater que la scénographie originale repose sur la coexistence du français rwandais et du français « de l'Hexagone » dans le même texte, et en particulier sur l'opposition entre les deux. Les variantes du français déterminent la tonalité du texte et facilitent pour le lecteur l'association d'un discours à un ethos spécifique – à une voix donc, et à un caractère. Les traducteurs recourent à un certain nombre de stratégies qui servent, dans certains cas, à maintenir cette scénographie.

⁴⁶ Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie pour les références complètes. On adopte le sigle MAa pour la traduction anglaise (édition britannique sauf indiqué autrement) et MAn pour la traduction néerlandaise. Nous sommes responsable des mises en relief dans les citations.

▪ *Le choix des mots*

L'anglais tente de reprendre autant que possible le vocabulaire peu conventionnel du français rwandais et les combinaisons inusitées entre adjectifs et substantifs.

- a) Au début, [les amendes] étaient très **pénalisantes** pour le cultivateur à cause de sa pauvreté. (MA 83)
At first these fines were very **punishing** for a farmer because of his poverty. (MAa 67)
In het begin was het een **zware** straf voor de boeren vanwege hun armoede. (MAN 87)
- b) Je ne crois pas que les vaches présentaient un **détestable** problème. Sinon, on pouvait bien abattre uniquement les troupeaux. Je ne crois pas que **nos cœurs détestaient** les Tutsis. (MA 256)
I do not believe the cows presented a **truly hateful** problem, or else we could just have slaughtered cows. I do not believe **our hearts detested** the Tutsis. (MAa 208)
Ik denk niet dat de koeien **zo'n groot** probleem vormden. Anders hadden we enkel de kudden kunnen afmaken. Ik geloof niet dat we **in ons hart** de Tutsi's haatten. (MAN 253)
- c) Il y en a qui ont beaucoup maltraité parce qu'ils tuaient de trop. Leurs tueries leur étaient **goûteuses**. (MA 146)
There were some who brutalized a lot because they killed overmuch. Their killings were **delicious** to them. (MAa 121)
Er zijn er die zich erg aan mishandelingen te buiten zijn gegaan omdat ze te veel doodden. Ze hadden **de smaak** van het doden **te pakken gekregen**. (MAN 151)
- d) Elle était de **gentille** réputation et de **modeste** renom. (MA 28-29)
She was of **pleasant** reputation and **modest** renown. (MAa 21)
Ze leek erg **aardig** en **bescheiden**. (MAN 32)
- e) Pour d'autres, c'est plus **fumeux**, je n'en ai plus trace dans ma mémoire. (MA 31)
For others, it's **murky** – I cannot keep track anymore in my memory. (MAa 23)
Wat de anderen betreft is het **minder duidelijk**, er is niets van in mijn geheugen blijven hangen. (MAN 35)
- f) Celui qui se sentait fatigué [...], il pouvait demander la permission et payer une contribution à ceux qui **boulottaient** à sa place. (MA 82-83)
Someone who felt tired [...] could ask permission and pay a contribution to those **jobbing** in his place. (MAa 67)
Wie moe was [...], kon vrij vragen en iets betalen aan degene die in zijn plaats **werkte**. (MAN 86-87)

Les amendes « pénalisantes » demeurent « *punishing* » en anglais (a) ; le « détestable problème » des vaches devient « *a truly hateful problem* » (b) ; les tueries « goûteuses », « *delicious killings* » (c). La première victime d'Élie, ensuite, était « de gentille réputation et de modeste renom » – « *of pleasant reputation and of modest renown* » en anglais où l'expression synonymique de « réputation » et de « renom » est reprise (d). Quand

Hatzfeld demande à Léopold d'évoquer les personnes qu'il a tuées, celui-ci doit avouer qu'il en est incapable – « c'est fumeux », dit-il, ses souvenirs sont flous et imprécis (e). La traductrice anglaise préfère « *murky* » à « *blurred* » ou « *cloudy* ». Concernant la discipline dans les marais, Adalbert explique qu'on pouvait assez facilement payer quelqu'un qui allait « boulotter » – « *jobbing* » et non « *working* » – à votre place (f).

En néerlandais, par contre, la spécificité linguistique du français rwandais ne se fait pas remarquer. Les lecteurs auront du mal à « entendre » deux voix distinctes dans le livre, puisque tant Hatzfeld que les tueurs parlent un français idiomatique. Les amendes sont « *zwaar* » [lourdes] au lieu de punissables (a) ; le « problème détestable » que soulève Alphonse dans (b) devient « *een groot probleem* » [un grand problème]. Au lieu de reprendre la construction inhabituelle de « tueries goûteuses », le traducteur opte pour une expression idiomatique : les tueurs « *hadden de smaak van het doden te pakken gekregen* » [ils avaient pris goût aux tueries] (c). Le traducteur néerlandais a supprimé la formule tautologique décrivant la première victime d'Élie pour ne retenir que les adjectifs qualificatifs : la femme était « *aardig en bescheiden* » [elle était gentille et modeste] (d). Les souvenirs de Léopold dans (e) sont « *minder duidelijk* » [moins précis] au lieu de « fumeux », alors que le néerlandais dispose de plusieurs alternatives telles que « *mistig* » [brumeux, nébuleux] ou « *wazig* » [flou, comme entouré de brouillard]. Pour (f) on bute peut-être sur les limites linguistiques du néerlandais, qui propose certes un verbe dérivé du substantif « travail » (*werken*) mais dont l'usage est trop courant pour se faire remarquer. Le verbe « *labeuren* » aurait pu le remplacer : un régionalisme qui signifie en général « *besogner, peiner* » mais s'utilise aussi pour renvoyer au métier d'agriculteur – et qui révèle en plus son origine française.

■ Les métaphores

Le langage des tueurs est en outre riche en images générées par des formulations assez graphiques ou par des expressions métaphoriques à teinte exotique. Ainsi Fulgence déclare-t-il ne pas avoir « ressenti la mort au bout de [son] bras » (MA 25) et Élie qu'il « fallait déposer [son] amabilité aux bords de la vase » (MA 53). Les tueurs avaient, à leurs propres dires, « enfoui [leur] civilisation sous des branchages » (MA 270) et abandonné les « mauvais mots » « dans les bras de la mort » (MA 256).

- a) Ce massacre, on n'en parlait pas avant, parce que c'était une affaire des intimidateurs qui se préparait **à l'écart des oreilles**. (MA 258)
That massacre, we did not speak of it beforehand because it was the business of the intimidators and was being prepared **outside of earshot**. (MAa 219)

Tevoren werd er niet over bloedbaden gesproken, dat was een zaak van de aanvoerders, die zich **in het geheim** voorbereidden. (MAn 266)

- b) Il n'y a pas à demander par où commencer; la seule organisation valable, c'est de commencer droit devant dans les brousses, et tout de suite, **sans plus s'attarder derrière des questions**. (MA 15-16)
 There is no need to ask how to begin. The only worthwhile plan is to start straight ahead into the bush, and right now, **without hanging back anymore behind questions**. (MAa 9)
 De vraag is niet waar je moet beginnen, de enige goede manier is vlakbij, in de brousse, en dan wel onmiddellijk, **zonder je iets af te vragen**. (MAn 17)
- c) C'est surtout la terrible vie de la prison **qui découpe mon sommeil**. (MA 179)
 It's mostly this wretched prison life **that cuts into my sleep**. (MAa 149)
 Het is vooral het vreselijke gevangenisleven **dat me uit mijn slaap houdt**. (MAn 185)
- d) Concernant les tâches de tueries et les compensations, **les mentalités n'étaient pas partageuses** entre les collines. (MA 18)
 Concerning the business of the killings and compensations, people from the different hills **did not have a sharing turn of mind**. (MAa 12)
 Over het moorden en de compensatie waren de mensen op elke heuvel **een andere mening toegedaan**. (MAn 20)
- e) Mais pour d'autres au contraire, tuer une personne **faisait entrer une portion de peur dans leur cœur**. (MA 55)
 But for others, on the contrary, killing **drove a share of fear into their hearts**. (MAa 44)
 Maar bij anderen **sloeg** bij het doden van een mens **de angst om het hart**. (MAn 59)
- f) Ils avaient goûté le bien-être et le trop-plein. [...] **Ils se sentaient arrondis de nouvelles forces et d'insolences**. (MA 99)
 They had tasted comfort and overflowing plenty. [...] **They felt fat with new strength and insolence**. (MAa 81)
 Ze hadden van de welstand en de overvloed geproefd. **Ze voelden dat** ze nieuwe krachten hadden verzameld en brutaal waren geworden. (MAn 103)

L'aspect visuel de ce langage est reflété dans la traduction anglaise. Quand Fulgence prétend que le génocide a été préparé « à l'écart des oreilles » (a), l'anglais opte pour « *outside of earshot* », une expression qui maintient la référence physique et dont le caractère idiomatique est émoussé par le mauvais emploi de la préposition (*out of earshot* est correct). L'image de (b) est reprise presque littéralement par « *hanging back behind questions* », formule métaphorique qui frappe le lecteur en anglais autant qu'en français. Pour dire que les cauchemars le tenaillent à cause de son emprisonnement, Alphonse utilise l'expression « découper le sommeil » (c). En anglais, Linda Coverdale reproduit le style du tueur en disant « *cut into my sleep* ». Précisant le programme des tueries et la rémunération des *interahamwe*, Élie conclut que « les mentalités n'étaient pas partageuses » à ce propos (d). Bien que la construction ait

été quelque peu modifiée en anglais, l'on retrouve l'adjectif « *sharing* » (au lieu de *shared*) pour le tout aussi curieux « partageuses ». Les tueries étaient terrifiantes pour certains, explique encore Alphonse, et faisaient « entrer une portion de peur dans leur cœur » – « *it drove a share of fear into their hearts* » (e). D'autres, enfin, avaient changé de comportement et refusaient d'abandonner la vie luxueuse qu'ils s'étaient faite grâce aux pillages des maisons tutsies : ils avaient « goûté le bien-être et le trop-plein » et « se sentaient arrondis de nouvelles forces et d'insolences » (f), assure Jean-Baptiste. La traductrice choisit la formule non idiomatique « *overflowing plenty* » et file la métaphore « alimentaire » dans la phrase suivante : à force de goûter trop, « *they felt fat with new strength and insolence* ».

De nouveau, en néerlandais, l'on opte en général pour une traduction fluide et idiomatique qui efface l'effet visuel de l'original. Une préparation « à l'écart des oreilles » se fait « *in het geheim* » [en secret, en cachette] (a) ; les intimidateurs donnaient l'ordre d'aller tuer « *zonder je iets af te vragen* » [sans se poser de questions] (b) ; le malheur en prison « *houdt me uit mijn slaap* » [m'empêche de dormir] (c) ; au sujet des récompenses, « *waren de mensen een andere mening toegedaan* » [les avis étaient partagés] (d). Pendant les tueries « *sloeg de angst hen om het hart* » [la peur les saisit] (e) : le néerlandais reprend ici le mot « cœur » (*hart*) mais la nature idiomatique de l'expression érode l'image graphique si présente dans l'original. Pour (f), la métaphore alimentaire n'a apparemment pas été remarquée par le traducteur, qui ne traduit pas le « arrondis » du français et choisit une syntaxe plus habituelle : « *ze voelden dat ze nieuwe krachten hadden verzameld en brutaal waren geworden* » [ils sentaient qu'ils avaient rassemblé de nouvelles forces et qu'ils étaient devenus insolents].

▪ La personification

Les tueurs recourent très fréquemment à une forme particulière de la métaphore, à savoir la personification.

- a) La fuite nous tendait les bras, mais on devait continuer les massacres avant de quitter. Des renforts et des gronderies **sont arrivés** pour mettre un dernier point à cette affaire [...]. (MA 57-58)
Flight **beckoned us**, but we had to continue the massacres before leaving. Reinforcements and scoldings **put** the last touch on the matter [...]. (MAa 46)
De verleiding om weg te lopen **was groot**, maar we moesten doorgaan met moorden voordat we konden vertrekken. We **kregen versterking en werden gemaand** om de zaak tot een goed einde te brengen. (MAN 62)
- b) De toute façon, la manière se façonnait avec l'imitation. Le rabâchage et la répétition **contraient la maladresse**. (MA 40)

In any case, the manner came with imitation. Doing it over and over: repetition **smoothed out clumsiness**. (MAa 31)

De manier waaróp nam in elk geval vaste vorm aan door net zo te doen als de anderen. **Doordat je aldoor hetzelfde deed**, werd je steeds minder onhandig. (MAAn 44)

- c) Les soucis **nous avaient délaissés**. (MA 68)
 Worries **let go of us**. (MAa 55)
We hadden geen zorgen meer. (MAAn 72)
- d) Les hommes, les femmes, **aucune anicroche ne les séparait** pendant les tueries. (MA 126)
 The men, the women – **no upset came between them** during the killings. (MAa 103)
 Tijdens de moordpartijen **waren er geen strubbelingen** tussen mannen en vrouwen. (MAAn 130)
- e) **Si l'oubli se montre clément**, je vais le remercier. (MA 214)
If forgetting is merciful, I shall be grateful. (MAa 180)
Als alles vergeten wordt, zal ik dankbaar zijn. (MAAn 220)
- f) **La chance n'exemptait** aucun Tutsi dans les marais. (MA 134)
Luck did not exempt a single Tutsi in the marshes. (MAa 111)
 In het moeras **kwam** geen enkele Tusi **er onderuit**. (MAAn 139)
- g) **Une terreur les a plongés** dans un engloutissement. [...] **Des menaces atroces se sont agitées** dans tous les sens quand s'est approché le retour. **La terreur leur promettait des détails** d'une mort redoutable, puisqu'ils avaient eux-mêmes coupé en grand nombre d'une manière redoutable. (MA 147-148)
Fright plunged them into an engulfing grave. [...] **Horrible threats were flying** in all directions as the return drew close. **Terror gave them detailed promises** of a wretched death, since they had themselves cut **a great many** in a vicious way. (MAa 122)
Uit angst lieten ze zich door het water verzwelgen. [...] Toen de terugkeer naderbij kwam, **werden er** naar alle kanten vreselijke **dreigementen geuit**. **Uit angst** zagen ze alle bijzonderheden van een verschrikkelijke dood voor zich omdat ze zelf heel wat mensen op een afschuwelijke manier **om het leven hadden gebracht**. (MAAn 153)

La figure de style contribue à rendre le langage des génocidaires poétique et est reproduite, dans la plupart des cas, en anglais. Dans (a) l'on observe deux cas de personnification, à chaque fois reproduits par le même procédé stylistique. Adalbert raconte en plus comment on a finalement mis « un dernier point » à l'affaire (plutôt qu'un *point final* en français standard), déviation imitée par la traductrice qui préfère « *put the last touch* » à « *put the final touch* ». Le style des tueurs est très consciencieusement copié dans tous les exemples cités.

Systématiquement, le néerlandais remplace les personnifications par des paraphrases ou des expressions idiomatiques. Ainsi, dans (a), on lit : « *de verleiding om weg te lopen was groot* » [la tentation de fuir était grande] et « *we kregen versterking en werden gemaand* » [on recevait des renforts et

on était exhortés]. L'affaire est ensuite « menée à bien » (*tot een goed einde gebracht*). Les longues paraphrases frappent le lecteur dans la traduction de (b) : « la manière de tuer, de toute façon, prenait forme en faisant autant que les autres » et « en répétant tout le temps le même geste, on devenait moins maladroits ». Si, en français, ce sont les soucis qui délaissent les tueurs lors des massacres (c), le traducteur introduit un sujet animé pour accompagner le verbe : « *We hadden geen zorgen meer* » [On n'avait plus de soucis]. Une construction impersonnelle ou passive s'impose ensuite pour dire que « *er waren geen strubbelingen* » [il n'y avait pas d'anicroches] (d) et « *alles wordt vergeten* » [tout sera oublié] (e), tandis qu'une expression idiomatique remplace la personnification dans (f) : dans les marais, aucun Tutsi « n'y échappait » (*er kwam geen enkele Tutsi onderuit*). Pour (g), Théo Buckinx préfère à nouveau la paraphrase normalisatrice à la métaphore imagée, substituant aux personnifications un complément adverbial (« De peur, ils se sont laissé engloutir ») ou un passif qui est plus fréquent en néerlandais dans ce contexte (« des menaces atroces ont été proférées »).

■ Le vocabulaire cru

L'extrait (g) ci-dessus n'illustre pas seulement la tendance du traducteur néerlandais à paraphraser les personnifications ; l'on note aussi la suppression du mot « couper » (*cut* dans la version anglaise) qui est remplacé ici par l'expression « *om het leven brengen* » [tuer, assassiner, causer la mort]. Ce n'est pas un cas isolé. À plusieurs endroits, le traducteur néerlandais supprime le verbe « couper » (*hakken*) pour y substituer une formule moins marquante. Ainsi, dans (a) ci-dessous, Pancrace évoque la « preuve d'un coupage d'importance », figure de style opposée à la personnification précisément : la personne est réduite, jusque dans le langage, à un objet à supprimer. L'anglais reprend la formule de « *cutting* » tandis que le néerlandais parle de la mort d'une « personne d'importance ».

De même, dans (b), le néerlandais supprime la réification des victimes en traduction : si Alphonse explique qu'on « tuait tout ce qu'on débusquait » dans les marais, l'anglais reprend tant le « tout » que le verbe référant à la chasse. En néerlandais, par contre, le lecteur comprend que les tueurs « tuaient tout le monde qu'on attrapait » dans les papyrus. Les « coupeurs », enfin, deviennent des « tueurs » ou des « assassins » (*moordenaars*).

(c) donne à lire les « hurlements de coupures » des Tutsi mourant sous la machette : ils finissent « *screaming from cuttings* » en anglais mais « *gillend onder de slagen* » [hurlant sous les coups] en néerlandais. Le mot

« *slag* » ne renvoie pas à la machette ni à la souffrance d'une coupure mais signale en général la violence physique – une personne frappant une autre avec une arme non précisée. Qui plus est, le néerlandais affaiblit l'image affreuse, présente dans l'original, de blessés tordus de douleur après des coupures non mortelles. « Abandonnés remuants » en français, « *left writhing* » en anglais, les Tutsi sont simplement « abandonnés » en néerlandais.

L'atténuation du vocabulaire cru des tueurs est également frappante dans les deux derniers exemples. Au lieu de « souffrances », la traduction néerlandaise parle de « *kwellingen* » [supplices] (d), et les Tutsi « rampent » (*kruipen*) (d) et « errent » (*rondzwerven*) (e). En français toutefois, les victimes ressemblent à des animaux : elles « serpentent », on les laisse « traîner » par terre pour rigoler. L'anglais ajoute avec raison que les Tutsi « se tortillent comme des serpents » (*wriggling like snakes*), faisant explicitement référence à l'animal auquel les Hutu comparent leurs victimes. Plus loin, Adalbert traite en effet les fuyards rampants dans la boue de « serpents », qualificatif qui leur convient mieux que le « cancrelats », populaire avant le début des tueries (cf. MA 149).

- a) Celui qui apportait la preuve d'un **coupage** d'importance, comme une personne de renom, ou une personne très agile, par exemple, pouvait être récompensé par une priorité sur sa parcelle. (MA 136)
 Someone who brought proof of an important **cutting** – a well-known person, or a very fast, for example – might be rewarded by a first claim on the victim's land. (MAa 113)
 Wie kon bewijzen dat hij een belangrijk **iemand** had gedood, iemand van naam of bijvoorbeeld iemand die heel geslepen was, kon bij de verdeling van zijn grond een voorkeursbehandeling krijgen. (MAAn 141)
- b) On tuait **tout** ce qu'on **débusquait** dans les papyrus. Il n'y avait pas à choisir, à espérer ou à craindre quelqu'un en particulier. On était des **coupeurs** de connaissances, des **coupeurs** d'avoisinants, des **coupeurs** tout simplement. (MA 135)
 We killed **everything** we **tracked down** in the papyrus. We had no reason to choose, to expect or fear anyone in particular. We were **cutters** of acquaintances, **cutters** of neighbours, just plain **cutters**. (MAa 112)
 Je doodde **iedereen** die je in de papyrusvelden **te pakken kreeg**. Je kon niemand in het bijzonder uitkiezen, opwachten of ontzien. We waren **moordenaars** van kennissen, van burens, kortom: we waren **moordenaars**. (MAAn 140)
- c) Car nombre de Tutsis finissaient dans les hurlements de **coupures** simplement à cause de manquements techniques. C'étaient des blessés **qu'on abandonnait remuants** par précipitation, par inattention, par dégoût de ce qui venait d'être accompli, plus que par méchanceté. (MA 148)
 Because numerous Tutsis ended screaming from **cuttings** simply because of poor technique. They were the wounded **left writhing**, through haste, carelessness, or disgust with what had just been done more than through cruelty. (MAa 122)
 Want veel Tutsi's eindigden gillend onder de **slagen**, gewoon door een gebrek aan

techniek. Er waren gewonden **die eerder werden achtergelaten** uit haast, onachtzaamheid of afkeer voor wat er was gebeurd, dan uit boosaardigheid. (MAAn 153)

- d) Il y a eu des **souffrances extrêmes** sur des personnes notables, des négociants de renom. (MA 147)
Extreme agonies were worked on important people, well-known businessmen. (MAA 122)
 Notabelen en zakenlieden konden ze **ontzettend kwellen**. (MAAn 152)
- e) Quand on voyait les Tutsis qui **serpentaient** dans les marigots, ça faisait rigoler des gars. Certains les laissaient **traîner** davantage pour blaguer davantage. (MA 149)
 When we saw Tutsis **wriggling like snakes** in the marshes, it made the guys laugh. Some let them **crawl** a while longer for more fun. (MAA 123)
 De mannen lachten als ze de Tutsi's door het moeras zagen **kruipen**. Sommigen lieten hen langer **rondzwerven** om te kunnen lachen. (MAAn 154)

■ Conclusion

Il sera clair que le texte anglais restitue le langage imagé et métaphorique des tueurs, et maintient la syntaxe spécifique – y compris les personnifications – du français rwandais. Qui plus est, la traductrice introduit parfois, en guise de compensation, des particularités linguistiques absentes en français. Ainsi on lit que les intimidateurs « *whipped up enthusiasm* » (MAA 11 ; encourageaient, MA 18) et que certains étaient très à l'aise « *in the marshes running with blood* » (MAA 34 ; en pleines tueries dans les marais, MA 43-44)⁴⁷. La traductrice insère des mots inventés mais reconnaissables pour le lecteur anglais – les tueurs gourmands étaient « *dangersome* » (MAA 44) – et supprime par moments les articles – le tueur « *rushed off machete in hand* » (MAA 45). Un autre aspect linguistique frappant dans la traduction est l'usage fréquent de mots composés – existants ou non – à trait d'union : *empty-handed* (MAA 33 ; les mains vides, MA 43), *a goes-without-saying* (MAA 42 ; un aller-de-soi, MA 53), *the rounded-up cows* (MAA 77 ; les vaches rattrapées, MA 85), *a too quick-tempered woman* (MAA 101 ; une femme trop colérique, MA 124), *the all-out decision to kill* (MAA 171 ; cette décision totale de tuer, MA 204)⁴⁸. Ces

⁴⁷ Ou encore : *meeting friends brought us light hearts* (MAA 76 ; [les retrouvailles] nous proposaient de la joyeuseté, MA 93) ; *then you handed out small payments of money* (MAA 114 ; de petites sommes d'argent, MA 137) ; *a stubborn grievance* (MAA 122 ; un différend tenace, MA 147) ; *killing until your arm falls off* (MAA 330 ; tuer à tour de bras, MA 259).

⁴⁸ Voir aussi : *a big to-do* (MAA 19 ; un remue-ménage, MA 26) ; *double-quick* (MAA 66 ; dare-dare, MA 82) ; *blood-soaked clothing* (MAA 80 ; vêtements sanglants, MA 98) ; *good-for-nothings* (MAA 87 ; vauriens, MA 107) ; *a well-placed field* (MAA 113 ; un champ bien placé, MA 136) ; *gold-framed glasses* (MAA 172 ; lunettes dorées, MA 205) ; *turn close-mouthed* (MAA 205 ; se montrent taiseux, MA 205) ; *the too-heavy task* (MAA 182 ; la trop lourde tâche, MA 217) ; *hymn-singing* (MAA 193 ; les cantiques, MA 229) ; *their old-folks grumbling* (MAA 204 ;

constructions permettent de capter une image assez complexe en un seul mot et revêtent le discours des tueurs d'un rythme singulier.

À la lumière des observations de Lawrence Venuti sur l'idéologie de « fluidité » dominant généralement la traduction anglaise⁴⁹, il est surprenant de voir que Linda Coverdale adopte une stratégie contraire, faisant ressortir précisément la singularité du langage des tueurs. Grâce à cette stratégie, l'anglais des tueurs est grammaticalement différent de celui de l'auteur, moins idiomatique, plus cru aussi et plus « naturellement » poétique. Le lecteur peut clairement « entendre » deux voix distinctes et s'aperçoit des différences linguistiques qui forment la base de la scénographie originale de Hatzfeld.

Dans le texte néerlandais, par contre, l'auteur et les témoins parlent le même langage. Le traducteur produit un texte fluide et lisible, remplaçant les métaphores et les personnifications dans le français rwandais par des formules idiomatiques. L'opération de standardisation supprime en même temps, toutefois, la signification *éthique* des spécificités linguistiques et stylistiques du français original. Il est difficile de voir les raisons de ce choix, mais le résultat est évident : le texte devient « plat », de manière qu'il ne reste que la séparation visuelle des chapitres pour soutenir la scénographie double de Hatzfeld. En outre, l'on a remarqué que le traducteur atténue le vocabulaire cru et précis des tueurs, qui parlent dans la version française de « coupages » et considèrent les Tutsi comme des animaux ou des objets à liquider. Cette intervention a des conséquences importantes : elle influence profondément le « ton » de la voix criminelle, qui paraît moins froide et distante, et modifie ainsi l'ethos du bourreau tel que Hatzfeld le construit dans sa propre version.

La présence discursive du traducteur

Les glissements importants dans la traduction néerlandaise donnent lieu à une autre scénographie dont la différence avec l'original passe largement inaperçue pour le lecteur étranger – sauf dans le cas exceptionnel où il compare la traduction à la version française. Toutefois, l'illusion d'une traduction « concordante » ou « coïncidente » est brisée pour le lecteur à des moments où la voix du traducteur se manifeste explicitement dans le texte et devient « audible ». Contrairement à la version française d'*Une saison de machettes*, où la voix d'Innocent est

leurs grondements de vieux, MA 241) ; *who bad-mouthed the Tutsis easily* (MAa 208 ; qui mal disaient couramment sur les Tutsis, MA 246).

⁴⁹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, op. cit., p. 5 ; *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998, p. 4.

absente des transcriptions, les textes anglais et néerlandais présentent plusieurs occasions où la voix du traducteur apparaît ostensiblement comme instance discursive. Theo Hermans indique que cette voix surgit dans les « inégalités et les interstices » du texte et plus précisément dans des cas de « *performative self-contradiction* »⁵⁰ quand l'auto-négation traditionnelle du traducteur mène à des contradictions évidentes repérables dans le texte.

▪ *Les références culturelles*

Une telle contradiction peut naître, d'abord, de l'inscription culturelle du texte. Le cadre référentiel commun, qui garantit la communication entre texte et lecteur dans l'original, risque en effet d'être perverti en traduction. Le texte fonctionne alors dans un nouveau contexte pragmatique et s'adresse à un nouveau public qui est éloigné, tant au niveau linguistique que géographique et culturel, de celui du texte source. Si le lecteur d'*Une saison de machettes* doit, lui aussi, être assisté et orienté dans le récit du génocide à l'aide d'une chronologie des événements, une carte du Rwanda et un glossaire de termes politico-culturels, la traductrice anglaise est davantage présente dans *A Time for Machetes*, expliquant les termes du glossaire dans des notes en bas de page⁵¹ et ajoutant des « notes du traducteur » supplémentaires. Deux notes concernent précisément des références culturelles, au cabaret (MAa 3) et à la paroisse (MAa 23), dont Hatzfeld juge qu'elles ne demandent pas d'explication. Coverdale maintient le mot français *cabaret* pour le préciser ensuite, renvoyant, entre autres, au caractère informel du lieu et à sa popularité parmi les cultivateurs. Un peu plus loin dans le livre, elle s'attarde sur la structure des communautés rwandaises, bâties autour d'une église et constituant donc des « paroisses » (*parish*) – « *The cluster of buildings – schools, clinics, hospitals, residences – around a church.* » (MAa 23). Elle rappelle ainsi au lecteur américain ou britannique le caractère chrétien de la société rwandaise, qui serait plus évident aux yeux du lecteur français et, étant donné l'absence de telles notes dans la traduction de Buckinx, aux yeux du lecteur néerlandais.

⁵⁰ Theo Hermans, *op. cit.*, p. 209, 198.

⁵¹ Cf. p. 4 (*uwagwa*), p. 8 (*interahamwe*), p. 15 (vaches Ankole), p. 26 (FPR), p. 28 (*inkotanyi*), p. 51 (UNAMIR), p. 59 (Primus), p. 141 (tisserin), p. 158 (MRND), p. 164 (*igisoro*), p. 226 (*muzungu*), p. 233 (*gaçaca*).

■ *L'autoréférentialité*

Une « contradiction performative », où la voix du traducteur devient « audible » pour le lecteur étranger, n'est pas uniquement provoquée par des références culturelles qui doivent être explicitées en traduction. Certaines contradictions relèvent d'un effort d'« autoréflexivité » ou d'« autoréférentialité »⁵² concernant le médium de communication. Vu l'importance du langage dans *Une saison de machettes* – les particularités du discours du bourreau mais surtout l'alternation entre deux variantes du français –, nous nous concentrerons plutôt sur cet aspect de la traduction et nous étudierons les endroits où le texte cible attire l'attention sur le langage, rendant visible l'acte du traduire même.

Quand, dans l'original, Hatzfeld discute l'emploi des différentes variantes du français, sensibilisant le lecteur – d'une manière ambiguë, il faut l'ajouter – au motif linguistique, ces remarques vont provoquer un court-circuit en traduction. Les conversations pour *Une saison de machettes*, on s'en souvient, sont menées en trois langues : le kinyarwanda, le français rwandais et le français standard, le kinyarwanda étant traduit par Innocent. Quoique l'opposition entre le français de Hatzfeld et celui des tueurs structure le livre, des termes en kinyarwanda apparaissent tout d'un coup dans le texte, accompagnés d'une traduction :

À l'inverse, les tueurs n'utilisent qu'exceptionnellement le mot génocide, et [...] préfèrent le remplacer par les mots « **massacres** », **itsembatsemba**, ou plus souvent « **guerre** », **intambara**, assimilant ainsi leurs actes aux guerres des générations précédentes ou d'autres pays africains. ... Toujours dans cette logique, les tueurs, lors des premières rencontres, tentent d'utiliser un langage militaire pour décrire leurs activités. [...] Très vite, face à notre incrédulité ou à notre irritation, ils y renoncent pour revenir à un vocabulaire plus réaliste. **Ils racontent qu'ils « tuaient », « cognaient », « abattaient », mais ils évitent de dire qu'ils « coupaient ».** (MA 174-175)

Déjà dans la version française, l'introduction du kinyarwanda crée un « *credibility gap* »⁵³ : le lecteur est confronté au processus d'interprétation qui précède la transcription des entretiens mais dont le lecteur ne retrouve aucune trace. Il est curieux, d'ailleurs, de constater que le kinyarwanda s'efface encore devant le français rwandais vers la fin de l'extrait, ce qui renforce l'incertitude sur le statut exact de cette langue.

La traduction de l'extrait, où le kinyarwanda est repris et le rôle d'Innocent implicitement signalé, révèle la construction complexe du

⁵² Theo Hermans, *op. cit.*, p. 198.

⁵³ *Ibid.*, p. 200.

texte. Coverdale et Buckinx fournissent leur propre traduction des mots en kinyarwanda, traduisant ainsi la traduction d’Innocent. Ce procédé sous-tend évidemment le livre entier, mais devient plus visible dans l’extrait retenu :

The killers, on the other hand, use the word *genocide* rarely and [...] prefer instead the word ***itsembatsemba***, “**massacres**”, and especially ***intambara***, “**war**”, thus likening their actions to the wars of previous generations or in other African countries. Continuing this logic, during our first meetings the killers try to use military language to describe their actions. [...] Encountering our disbelief or irritation, they rapidly abandon that tactic to return to a more realistic vocabulary. **They say that they “hit” or “cut”**. (MAa 145-146)

Daartegenover gebruiken de moordenaars slechts bij wijze van uitzondering het woord genocide, [...] en vervangen het liever door woorden als ‘**bloedbaden**’, ***itsembatsemba***, of vaker nog ‘**oorlog**’, ***intambara***, waardoor ze hun daden gelijkstellen met de oorlogen van voorgaande generaties of andere Afrikaanse landen. [...] In dezelfde lijn proberen de moordenaars tijdens de eerste ontmoetingen een militair taalgebruik te hanteren om hun activiteiten te beschrijven. [...] Tegenover ons ongeloof of onze irritatie geven ze dit al gauw op, om terug te keren tot een meer realistisch taalgebruik. **Ze zeggen dat ze doodden, erop los sloegen, afmaakten, maar ze vermijden het woord ‘hakken’**. (MAN 180-181)

Tandis que la traduction anglaise n’est pas très précise sur l’emploi du mot « couper » (les tueurs *l’évitent*, souligne Hatzfeld), la typographie de la traduction néerlandaise prête à confusion. On ne saurait en effet expliquer pourquoi le néerlandais supprime les guillemets, utilisés en français pour les mots *doodden* (tuer), *erop los sloegen* (cogner) et *afmaakten* (achever). Bien que les indications sociologiques, ainsi que l’ordre des mots dans l’extrait, suggèrent que la langue des témoins était principalement le kinyarwanda, l’inclusion ou l’omission de guillemets complique l’affaire et soulève des questions quant à la nature exacte du discours du bourreau.

▪ *L’intraduisibilité*

L’ambiguïté concernant le langage des tueurs est ensuite mise en avant par l’apparente intraduisibilité de certains éléments du texte français. Dans *Une saison de machettes*, Hatzfeld constate que les hommes atténuent leur responsabilité et chassent tout sentiment de culpabilité en recourant à un vocabulaire « évasif ». Au lieu de renvoyer au mot de « génocide » comme le font les rescapés, ils assimilent leurs crimes aux « guerres » des générations précédentes. De même, les bourreaux dési-

gnent leurs victimes d'une manière qui minimise la signification de leurs actions :

De la même façon, [les tueurs] ne prononcent quasiment jamais le mot « rescapé », auquel ils préfèrent substituer les mots de « personne éprouvée » ou de « survivant ». (MA 175)

Dans les éditions anglaise et néerlandaise, les traducteurs interviennent, au niveau du texte ou du paratexte, pour imiter ou éclaircir le procédé lexical en français. En anglais, la différence subtile entre rescapé et survivant n'existe pas, amenant la traductrice à ajouter une note qui explique les termes à son lecteur. Cette solution provoque une formulation curieuse dans le texte même, où le narrateur confirme que les tueurs n'utilisent jamais le mot « survivor » mais préfèrent des mots tels que... « survivor » :

In the same way, the killers almost never say “survivor” (*rescapé*), preferring to use words like “a stricken person,” “someone who has suffered” (*personne éprouvée*), or “survivor” (*survivant*).^{*} (MAa 146, l'auteur souligne)

^{*} The French terms for “survivor” distinguish between someone who has escaped from a calamity such as an earthquake, plane crash, or massacre, *un rescapé*, and someone who has survived disaster on a smaller or a more personal scale, *un survivant*. – Translator's note.

Dans l'édition néerlandaise, le traducteur tente de reproduire la distinction lexicale en exploitant la signification originale de *rescapé* : une personne qui a été sauvée (*gered*) :

Zo zeggen ze [de moordenaars] ook vrijwel nooit dat iemand is 'gered' maar gebruiken ze liever termen als 'beproefd iemand' of 'overlevende'. (MAan 180)

Néanmoins, le texte manque de cohérence : *gered iemand* (une personne sauvée) ne renvoie pas forcément à une catastrophe d'envergure, comme le fait *rescapé*, et, par conséquent, la traduction n'illustre en rien le refus des hommes de reconnaître la gravité de leur action. En d'autres mots, l'exemple du néerlandais ne confirme pas l'hypothèse générale de Hatzfeld sur le vocabulaire évasif des tueurs.

Un peu plus loin dans le livre, Hatzfeld s'attarde sur le sujet de la personne grammaticale. L'emploi de la deuxième personne du pluriel s'avère cruciale lors des entretiens. Ainsi, initialement, lorsqu'on leur demande de raconter leurs activités pendant le génocide, les hommes nient tout. Hatzfeld est sur le point d'abandonner le projet quand ses témoins commencent à parler et il découvre leur besoin de se cacher

derrière une « syntaxe plus diluée » (MA 176) – d'utiliser le « on » collectif au lieu du « je » :

La clef de l'énigme survient par hasard quand, sans m'en rendre compte, je passe parfois du « **tu** » à un « **vous** », **non pas de politesse, mais pluriel**. Chaque fois, comme par enchantement, les réponses deviennent précises, et je finis par comprendre le lien de cause à effet. Par exemple, à la question « **Peux-tu** détailler **ton** emploi du temps au début de la matinée ... ? » ils répondent : « **Je** me levais, j'allais sur la parcelle pour tailler le sorgho et compter les chèvres... » Mais à la question « **Peux-tu** détailler **votre** emploi du temps au début de la matinée ... ? » ils répondent : « **On** se levait le matin à l'aube, on se regroupait sur le terrain de football vers 9 heures... puis on descendait dans les marais et on fouillait les papyrus à l'aide des machettes... » (MA 176)

Le pronom français « vous » peut désigner le singulier (forme de politesse) ou le pluriel (deuxième personne), mais comme Hatzfeld semble tutoyer les tueurs (deux fois, il demande : « Peux-tu détailler... ? »), le « votre » dans la dernière question de l'extrait renvoie clairement au pluriel. Hatzfeld précise que les tueurs ont plutôt tendance à répondre à ses questions quand il leur demande de raconter leurs activités en tant que *groupe*, en utilisant donc le pronom possessif « votre » (« votre emploi du temps »). Il est ambigu, encore, de voir que Hatzfeld commente, dans un chapitre consacré au langage des tueurs, l'usage de pronoms personnels *français*, tandis que la plupart des interviewés parlent le kinyarwanda.

Les traducteurs prennent des décisions intéressantes pour communiquer au lecteur le problème des pronoms. *You*, en anglais, peut référer tant au singulier qu'au pluriel, obligeant la traductrice à ajouter les termes français entre parenthèses afin de montrer clairement la différence grammaticale entre les deux questions posées par Hatzfeld. La traduction réfère ici littéralement à la langue originale des témoignages – ou, du moins, de la transcription :

The key to the mystery arrives by chance when, without realizing it, I sometimes pass from **the informal, singular “you” (tu)** to **the plural “you” (vous)**. Each time, as if by magic, the replies become precise, and I finally grasp the link between cause and effect. For example, to the question, “Can **you (tu)** describe how **you (tu)** would begin your mornings?” they would answer, “**I** would get up, I would go to the field to cut the sorghum and count the goats.” But to the question, “Can **you (tu)** describe how **you (vous)** would begin your mornings?” they would answer, “**We** would get up at dawn, we would gather on the soccer field at around nine o'clock... Then we would go down to the marshes and search the papyrus using the machetes.” (MAa 148)

Pour le traducteur néerlandais, il n'y a pas besoin de référer au français, puisqu'en néerlandais il existe pour la deuxième personne une différence formelle entre le singulier et le pluriel du pronom personnel (*jij* vs. *jullie*) et du possessif (*je/jouw* vs. *jullie*). Partant, les décisions du traducteur ont de quoi étonner :

De sleutel tot dit raadsel duikt bij toeval op als ik, soms onbewust, van **'jij'** overstap op **'jullie'**. Telkens worden de antwoorden dan als bij toverslag nauwkeuriger en ten slotte begrijp ik het verband tussen oorzaak en gevolg. Op de vraag of **ze** bijvoorbeeld **hun** tijdsbesteding aan het begin van de ochtend nader kunnen aangeven, antwoorden ze: **'We** stonden bij het aanbreken van de dag op en kwamen tegen negen uur op het voetbalveld bij elkaar... Daarna gingen we naar het moeras, waar we met onze machetes de papyrusvelden doorzochten...' (MAN 182).

En néerlandais, une formule indirecte se substitue à la question posée par Hatzfeld, alors que la réponse des tueurs est rendue par une construction directe : « *Op de vraag of ze bijvoorbeeld hun tijdsbesteding aan het begin van de ochtend nader kunnen aangeven, antwoorden ze: 'We stonden bij het aanbreken van de dag op [...].'* » (Quand je demande s'ils peuvent détailler leur emploi du temps en début de matinée, ils répondent : "On se levait le matin à l'aube"). La suppression du dialogue produit un léger glissement dans la traduction, mais l'omission de la première question et de la réponse, évasive, des tueurs compromet carrément l'interprétation du passage. La distinction *jij/tu* et *jullie/vous* est annoncée, mais non soutenue dans l'exemple, alors qu'en français, Hatzfeld en souligne précisément l'importance pour obtenir des réponses plus sincères. Le rapport entre l'attitude des tueurs et la syntaxe de la question échappera complètement au lecteur néerlandophone.

Polyphonie et positionnement

Le projet d'*Une saison de machettes* soulève de nombreuses questions éthico-morales. Embarrassé par sa propre curiosité mais convaincu que le témoignage du bourreau révèle « une angoissante vérité », Hatzfeld se rend au pénitencier de Rilima pour collecter des récits. La parole des tueurs s'avère toutefois problématique et radicalement différente de celle des rescapés. Elle reflète en premier lieu leur inconscience coupable lors des massacres, de même qu'elle révèle leur refus, au moment des entretiens, de *nommer* leurs actions et d'en assumer la responsabilité. Si une mémoire « naturelle » non traumatique leur permet de préciser en détail l'organisation du génocide et le déroulement des tueries, le « vide » de pensée marque aussi l'absence d'une véritable *expérience* et

exclut leur récit de la catégorie éthique du témoignage. Il semble que l'auteur se sente autorisé à exploiter ce *document* et à intervenir de manière significative dans le texte, commentant les narrations et exposant clairement son propre point de vue.

Hatzfeld élabore pour son livre une scénographie très particulière qui repose essentiellement sur la séparation de son propre discours de celui des tueurs, distance qui lui permet de commenter les récits d'un « dehors » discursif sans compromettre l'authenticité du témoignage. Une telle scénographie crée toutefois l'illusion d'une nette séparation entre la voix de l'auteur et celle du tueur. Nous avons précisément voulu mettre en évidence la nature polyphonique du témoignage, qui n'est en rien une donnée « brute » mais est profondément affecté par le processus d'écriture comprenant la transcription, la sélection, le montage et la traduction des récits. Hatzfeld en effet gère mal certains aspects linguistiques de son projet, à commencer par sa confiance inébranlable dans les traductions « fidèles » d'Innocent et le manque de transparence sur le statut du kinyarwanda lors des entretiens. La présence discursive des traducteurs étrangers à des endroits où le texte se « court-circuite » attire l'attention sur le sujet du langage et de la traduction.

Notre analyse a pu révéler la complexité de la composition textuelle dans *Une saison de machettes*. L'entremêlement des voix dans le livre et dans ses traductions n'enlève toutefois rien à la valeur du projet de Hatzfeld. Il est vrai que nous n'avons pas accès à la « matière première » du livre – les enregistrements des entretiens ou même la transcription brute –, mais ce n'est pas, comme l'indique Claudine Vidal, ce qu'on attend d'un « écrivain »⁵⁴. L'on ne met certainement pas en question la démarche de l'auteur, qui peut en soi s'avérer parfaitement justifiée et émane sans aucun doute d'une profonde réflexion sur la moralité de l'entreprise et sur le rapport éthique qui lie l'auteur à ses témoins – rescapés et bourreaux. Convaincu qu'il y a là un enseignement, Hatzfeld décide de parler avec les tueurs mais ne leur accorde pas la parole sous les mêmes conditions qu'aux rescapés.

Ce qui manque donc dans le livre, c'est une véritable autoréflexivité et une reconnaissance de la position « impliquée » de l'auteur-narrateur. Hatzfeld n'assume pas entièrement son travail de mise en scène et prétend à l'objectivité, estimant que c'est la seule manière de rendre son entreprise acceptable. Nous avons précisément argumenté le contraire : il n'est pas possible, et même pas *souhaitable*, que l'auteur soit « impar-

⁵⁴ Claudine Vidal, « Un génocide à la machette », in Marc Le Pape et al. (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 29.

tial » en reprenant le discours du bourreau. Il est tout à fait légitime pour Hatzfeld de couler la distance morale qui le sépare du tueur dans une *forme* textuelle. Seulement, il faut bien comprendre que l'intervention auctoriale ne peut en aucun cas être localisée dans un « dehors » discursif ; par contre, elle affectera profondément la parole et l'ethos du bourreau.

LE PASSÉ DEVANT SOI

Le pari de la fiction

Je ne suis pas sûr que la mémoire serve à quelque chose, elle prolonge les événements mais n'apporte aucune réponse.¹

L'œuvre de Hatzfeld introduit la figure du bourreau dans la littérature du génocide rwandais. Stimulé par une sorte de fascination pour « l'autre côté » mais aussi par la conviction qu'on peut apprendre quelque chose de ce récit, l'auteur décide de prêter la parole à une bande de tueurs emprisonnés à Rilima. Hatzfeld se rend très vite compte de l'impossibilité de vraiment saisir l'événement – un « ravin d'incompréhension » le séparant de ses interlocuteurs –, raison pour laquelle il s'attache à analyser la *parole* criminelle et tout ce qu'elle révèle. Sa propre curiosité met Hatzfeld mal à l'aise et l'amène à développer une scénographie qui lui permet de contrôler la distribution de la parole et d'intervenir dans la narration. Il n'est pas étonnant alors que la mise en fiction, une nouvelle étape dans la représentation littéraire du bourreau, éveille le soupçon. Non seulement s'agit-il, dans ces ouvrages, de donner la parole au génocidaire ; l'auteur devra s'efforcer d'imaginer son univers mental.

Des cinq auteurs retenus de Fest'Africa, trois imaginent un personnage bourreau. Chez Abdourahman Waberi, l'apparition d'une voix mystérieuse qui s'insinue dans le récit et se substituera à celle du narrateur, marquera l'intrusion à peine perceptible du point de vue du génocidaire et verse le texte dans le courant de conscience du criminel. L'auteur ne résiste toutefois pas à la poétisation de cette figure, son discours délirant finissant par perdre tout lien avec la réalité sociopolitique des événements. Véronique Tadjo et Boubacar Boris Diop se concentrent également sur la personne du bourreau, sur sa parole et sa pensée, et sur son rôle dans le déroulement pratique ou la planification du génocide. Toutefois, cette perspective leur permet avant tout d'ouvrir le récit sur l'avenir du Rwanda : Tadjo s'attarde sur les répercussions sociales de l'emprisonnement de plus de cent mille hommes, tandis que dans *Murambi*, le personnage de Karekezi nous ramène à la question de l'identité (Cornelius, est-il innocent ou coupable ? tutsi ou hutu ?) et à la place qu'occupe chacun et chacune

¹ Gatore dans Marie-Valentine Chaudon, « Le labyrinthe sauvage de Gilbert Gatore », *La Croix*, 13 février 2008.

dans la société rwandaise post-génocidaire. En même temps, Diop admet qu'on pourrait amener plus loin le procédé de délégation de la parole au bourreau : « Peut-être qu'il faudrait d'ailleurs tout un roman pour cela »², suggère-il, et c'est à ce projet précisément que s'essaie un jeune débutant rwandais.

De nombreux parallèles peuvent être tracés entre la trilogie de Jean Hatzfeld et *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore³, le début littéraire du jeune écrivain rwandais qui s'annonce comme le premier tome d'une trilogie intitulée « Figures de la vie impossible ». Comme Hatzfeld, dont l'œuvre l'a inspiré et a constitué « un moment extrêmement important »⁴ dans la recherche d'un récit approprié, Gatore estime que la littérature, plutôt que le reportage, permet d'évoquer la tragédie du printemps de 1994. L'événement est à ce point inconcevable qu'il semble nécessaire de se détourner de la perspective documentaire ou historique pour mettre au jour ce qu'il appelle la « vérité intime »⁵ du génocide, c'est-à-dire l'expérience personnelle et subjective de ceux qui l'ont vécu – et doivent vivre avec. « Qu'est-ce que le génocide a laissé comme traces dans les esprits ? »⁶ se demande-t-il.

Pour Gatore, cela implique qu'on s'intéresse aux bourreaux comme aux victimes, et qu'on établit le lien entre leurs expériences et leurs récits. *Le Passé devant soi*, insiste-t-il, a été conçu pour répondre aussi à la question de savoir « ce qui se passe dans la tête de quelqu'un pour le transformer en bourreau »⁷ – question qui reprend celle de Hatzfeld, ou plutôt de ses lecteurs, et qui consistait à savoir « ce qui s'était passé dans la tête des tueurs » (MA 49). Si le parallélisme entre son premier et deuxième recueil a l'avantage de révéler très nettement la différence irréconciliable entre les deux positions, le geste comparatif met Hatzfeld mal à l'aise. Gatore, pour sa part, introduit la symétrie à l'intérieur de son roman, créant un système d'échos et de rappels d'un récit à l'autre qui donne à l'ouvrage sa dynamique.

La « vérité intime » du génocide, Hatzfeld l'a déjà constaté, ne s'oppose pas forcément à l'invention ni au mensonge. Chez Gatore, elle se mesure avec la fiction. Il ne semble pas à l'auteur rwandais que le

² Noémie Bénard et Boubacar Boris Diop, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », Dakar, 5 mars 2001.

³ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008. Nous avons adopté le sigle PA.

⁴ François Bernard, Patrick Chauvel, Gilbert Gatore, Laurent Mauvignier et Pierre Schoentjes, « Rencontre avec des créateurs », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 295.

⁵ Pierrick Allain et Gilbert Gatore, « L'invité du jour : le romancier rwandais Gilbert Gatore », *Télérama*, 25 janvier 2008.

⁶ François Bernard *et al.*, *op. cit.*, p. 295.

⁷ *Ibid.*, p. 296.

témoignage soit la meilleure façon d'aborder le sujet. Contrairement au flou générique qui entoure l'ouvrage de Hatzfeld, celui de Gatore se présente comme un « roman » mettant en scène le bourreau comme personnage de fiction. Le choix pour la fiction découle en outre d'un échec : là où Hatzfeld souhaite réparer son erreur journalistique par un engagement littéraire, Gatore se montre déçu par ses vaines tentatives de reconstituer son propre journal de guerre, confisqué à la frontière zaïroise quand il fuyait le Rwanda au déclenchement du génocide.

Sur la couverture de son livre, ainsi que dans les entretiens suivant l'attribution du prix Étonnants Voyageurs au festival de Saint-Malo, l'auteur est en fait présenté – et se présente – comme un *témoin*. De quoi, il ne le précise pas. Son statut de témoin, toutefois, est dissocié de celui d'écrivain, son rapport à l'écriture le portant à croire que « cette partie vécue n'est pas ce qui doit essentiellement nourrir ce que j'écris »⁸. Distinguant ainsi radicalement le témoignage de la littérature – de ce que la littérature *doit être*, même –, Gatore considère que sa fiction, écrite, d'ailleurs, dans des monastères, ne peut se déployer que dans une « liberté absolue »⁹. On est très loin, on l'aura compris, de ces fictions écrites « dans l'odeur de la mort » qui constituent le cœur de *Fest' Africa*.

La compréhension du génocide passe donc chez Gatore par la *forme* et par l'*imagination* exclusivement – par une fiction littéraire. L'auteur le rappelle fort bien lorsqu'il écrit au début du roman que son récit suit « le sentier incertain qui sépare les faits et la fable, le souvenir et la fantaisie » (PA 11). Il semble même que les contes africains soient « les sources les plus sûres » (PA 17) pour expliquer le monde.¹⁰ De toute évidence, il importera de définir plus en avant le rapport entre vérité et fiction tel que Gatore l'imagine, à la lumière de l'enquête qu'il propose et dont il dévoile deux éléments essentiels dans ses entretiens : comment devient-on bourreau ? comment vit-on avec le passé ? Nous examinons d'abord l'architecture du livre qui, par l'enchevêtrement des récits du bourreau et de la victime, illustre l'enjeu même de l'écriture pour Gatore et son double fictionnel Isaro. C'est ensuite la figure du bourreau qui sera évaluée en fonction du rôle qui lui est attribué dans la trame narrative. Son discours – son langage et les événements qu'il relate – sera confronté aux témoignages recueillis par Hatzfeld pour faire ressortir les diffé-

⁸ *Ibid.*, p. 294.

⁹ Pierrick Allain et Gilbert Gatore, *op. cit.*

¹⁰ « [C]e sont les contes qui donnent les meilleures informations » (PA 17) ; celui qui entre dans la grotte sera aspiré, assure l'oncle Gaspard à Niko, c'est « une certitude car, sur ce point, tous les contes étaient intransigeants » (PA 19). La pluie, aussi, ne vient pas des nuages suspendus dans les airs mais « tombe de bien plus haut » et traverse une multitude de mondes superposés par les dieux. (PA 133)

rences entre les deux approches. Dans une troisième étape, l'on suivra l'auteur dans son analyse de l'après-génocide pour découvrir les traces laissées par l'événement dans la vie des survivants.

La trame narrative

Deux personnages, deux récits

Le Passé devant soi est un texte très construit, avec une attention particulière pour la mise en forme et la composition narrative. Le roman entier se présente comme un dialogue entre la victime et le bourreau, Isaro et Niko, qui sont confrontés aux mêmes questions : comment se souvenir ? comment oublier ? À première vue, leurs récits se déroulent en parallèle à travers le livre et représentent les deux faces d'une seule histoire. Isaro est une jeune Rwandaise qui grandit en France avec sa famille adoptive. Son nom, « perle » au kinyarwanda, fait allusion à la beauté, la force et l'intelligence de la fille qui se montre particulièrement éloquente (« les mots avaient toujours été ses jouets préférés », PA 85) et entame des études brillantes à Paris. Isaro incarne le stéréotype de la belle Tutsi : élancée et gracieuse, elle ressemble d'après le narrateur à un « oiseau géant, de ceux qui tiennent des journées entières en équilibre sur une patte » (PA 11). Son récit est entrecoupé de l'histoire d'un garçon doux, un simple d'esprit qui, faute de vrai nom, est appelé « Niko » (« hé ! », « toi là-bas ! ») par les villageois. Niko est muet, et la beauté de son corps contraste brutalement avec sa dentition répugnante qui pour certains lui donne l'air d'un démon, pour d'autres celui d'un singe. Responsable, aux yeux de son père, de la mort de sa mère en couches, le garçon passe ses journées seul dans la forge de son oncle Gaspard.

L'histoire des deux personnages est marquée par une scène de *renaissance* qui change complètement la donne et les oblige à adopter un nouveau « rôle ». Isaro mène une existence insouciant à Paris lorsqu'un jour, très brusquement, son pays d'origine se rappelle à elle d'une façon inattendue et évoque le souvenir du massacre de sa propre famille. L'événement la bouleverse à ce point qu'elle abandonne aussitôt ses études pour se retirer dans sa studette, consumée par les souvenirs douloureux, et pour entreprendre une tentative de suicide qui fera « éclater aux yeux de tous son malheur » (PA 75). Adoptée immédiatement après le massacre de sa famille et entourée d'un amour inconditionnel qui l'étouffe, Isaro se rend en fait compte qu'elle n'a jamais entrepris son travail de deuil :

Ce que la générosité de ses parents lui a enlevé c'est de pouvoir être orpheline, de l'être sans circonstance atténuante ; d'en être anéantie ou d'en renaître. Ils l'ont privée de la possibilité d'être submergée par la tristesse et d'en émerger. (PA 60)

La suite sera le récit de sa renaissance en témoin rescapée, qui s'accompagne nécessairement d'un devoir de mémoire très personnel où se mêlera la mémoire collective du génocide. Niko, pour sa part, est en train de travailler dans l'atelier de Gaspard quand une lourde cruche lui tombe dessus et le laisse évanoui. Le récit se poursuit sur le registre de l'hallucination : le garçon imagine que son corps se disperse et que les morceaux se reconstituent enfin pour former « un Niko nouveau » (PA 131). C'est à ce moment-là qu'il se découvre bourreau – et qu'il se sent heureux : curieusement, il se fait enfin respecter et s'érige même en chef de sa propre bande de tueurs. Sa solitude n'est alors plus celle misérable de la hyène mais celle « digne du lion » (PA 132).

Tant Niko qu'Isaro ont du mal à accepter le passé qui fait obstacle à leur avenir. Leurs attitudes, contraires l'une à l'autre mais pareillement fatales, se traduisent par une variation stylistique remarquable. En accord avec les tentatives désespérées qu'entreprend Isaro de comprendre et de se souvenir de son passé, son histoire nous est fournie dans une narration classique et s'ancre dans le présent. Le récit de Niko, par contre, se présente comme une succession de versets rythmiques numérotés dont les paragraphes détachés invalident l'enchaînement logique : un choix stylistique qui répond finalement à la volonté du personnage d'oublier. La mise en page rappelle celle d'*Au cœur de ce pays* de Coetzee, ouvrage qui expose aussi les thèmes de la solitude et du parricide par le moyen d'un récit halluciné, et dont une citation figure en épigraphe du roman de Gatore.

La violence narrative

Malgré l'antonymie qu'introduisent les deux personnages, leur trajet de vie et leur narration, des effets de miroir et des références d'un récit à l'autre font ressortir une symétrie étonnante. Ainsi l'île du Nez, le lieu où Niko se retire après les massacres, apparaît dans une légende qu'Isaro apprend au Rwanda (PA 26, 126). Le conte de l'hirondelle et du crapaud est raconté par Kizito, l'ami d'Isaro, puis par Niko dans sa grotte (PA 108-110, 201). Le nom du groupe de tueurs dont Niko devient le chef, les Enragés, refait surface dans le récit de la fille au moment où ses parents adoptifs lui racontent qu'à l'époque du génocide, une équipe de « jeunes

gens enragés » avaient forcé l'entrée chez eux pour massacrer sa famille qui s'y cachait (PA 182).

Les références croisées sont autant d'indices du rapport particulier entre ces deux récits qui s'entrelacent de plus en plus au cours du roman. Pour le lecteur, *Le Passé devant soi* constitue pour cette raison un « voyage insoutenable » (PA 11). Dès les premières lignes, il est impliqué dans l'histoire, le narrateur l'invitant à entrer dans le récit par une apostrophe directe : « Cher inconnu, bienvenue dans ce récit. » (PA 11) Gatore a déclaré vouloir « amener le lecteur à entrer vraiment dans le récit »¹¹, et il le fait en sollicitant son public sous un faux prétexte.

On rencontre Niko pour la première fois au moment où le garçon trouve refuge dans la grotte. Le narrateur prend alors soin d'évoquer un personnage énigmatique, alternant la perspective interne et externe : « Est-ce pour exorciser [sa] honte qu'il est revenu dans la grotte ? » (PA 20) ; « Comment, penserait-il, ne voyez-vous pas la véritable raison de ma retraite ? » (PA 22). Revêtu d'une cape grisâtre « de laquelle dépassent deux jambes fines et sèches plantées dans de grands pieds nus » (PA 25), Niko apparaît un peu maladroit. Le personnage est en plus torturé par « la faim, la fatigue et surtout la nausée » (PA 27) et enfin maltraité par les singes habitant la cave.

Le narrateur s'avère peu fiable et s'arroge le droit de modifier le contrat de lecture à tout moment. Après quelques chapitres, de fait, il s'excuse d'avoir « oublié » de signaler au lecteur l'obscurité des pensées de son personnage :

Cher curieux, j'ai oublié de te prévenir que l'esprit de Niko est un labyrinthe sauvage dans lequel tu consens à te perdre et essaies de garder confiance. C'est en quelque sorte une chute à laquelle il faut s'abandonner, une exploration d'un territoire intime dont il faut accepter qu'il ne soit pas adapté à la visite. (PA 70)

Le lecteur doit avoir le courage de se lancer dans une histoire dont il ne connaît pas encore les détails et qui n'est peut-être pas sans danger. La lecture devient d'autant plus pénible quand Niko se révèle être un assassin qui avec sa bande a tué des centaines de gens. Faut-il condamner Niko et arrêter la lecture ?

En plus, à la fin du roman un coup de théâtre dévoile un lien d'étroite intimité entre les récits d'Isaro et de Niko, renouvelant encore le contrat de lecture : le personnage de Niko ne s'oppose pas diamétralement à

¹¹ Gilbert Gatore, Valentine Goby, Bertrand Leclair et Pierre Schoentjes, « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », table ronde au colloque *Littérature : Enjeux contemporains II. Inventions/Interventions*, Petit Palais Musée des Beaux-Arts, Paris, 4 avril 2008.

celui d'Isaro mais lui appartient. Dans une lettre à ses parents adoptifs qu'elle rédige vers la fin de son séjour au Rwanda, la jeune fille se révèle être l'auteur du récit de Niko :

La nouveauté, c'est aussi un petit texte que j'ai entrepris de rédiger. Je vous le ferai lire dès que j'aurai rassemblé en un ensemble lisible tous les feuillets. Ils sont aujourd'hui éparpillés chez moi. Sachez déjà que l'histoire de Niko (c'est le nom du personnage) est tout, sauf simple et reposante. (PA 213)

Niko est le fruit de l'imagination d'Isaro, le résultat littéraire de sa quête de sens dans l'histoire du génocide. Le récit est clôturé par un « envoi » où Isaro offre le récit au lecteur « en mémoire d'elle » : « Cher ami, ce récit t'appartient maintenant. » (PA 215) En vérité, le jeu était fait dès les premières pages du roman. « Cher inconnu, bienvenue dans ce récit dont tu seras le seul survivant » (PA 12), écrit Isaro, annonçant ainsi sa propre mort et celle de son personnage.

Genèse d'un projet d'écriture

Isaro finit donc par écrire une fiction tandis que son projet initial, intitulé « en mémoire de », consistait à « consigner les témoignages de toutes les personnes qui ont vécu cette tragédie » (PA 87). C'est en ceci qu'Isaro se pose en *double* de l'auteur qui, lui aussi, a voulu « interroger tous les Rwandais vivant aujourd'hui »¹² pour consigner leurs témoignages par écrit. Le « recensement de la mémoire » (PA 87) qu'envisage Isaro et qui est financé par une fondation française, pourrait servir de mémorial au peuple rwandais et leur permettrait en particulier « d'avoir en commun ce récit » (PA 89). On y reconnaît l'ambition de certains ouvrages de Fest'Arfrica qui s'assignent un rôle crucial dans la construction de la mémoire du génocide et dans le travail du deuil. L'initiative d'Isaro partage ensuite avec celle de Hatzfeld la volonté de donner la parole à tous : pour comprendre ce qui s'est passé, estime la jeune fille, il faut « s'approcher de ce qui en a été la cause » (PA 88). À l'instar de Hatzfeld encore, son propre travail ne sera pas inspiré de la sociologie ni du journalisme mais mettra en lumière l'expérience subjective de chacun et de chacune, et la façon dont on intègre le passé dans la vie, aujourd'hui. Isaro s'attend à des mensonges, des omissions et des exagérations qui lui révéleront l'impact du génocide sur les esprits.

Le projet n'aboutit pas, pour l'auteur ni pour son personnage, et Isaro découvre que le rôle du « tiers » est tout sauf accessoire :

¹² François Bernard *et al.*, *op. cit.*, p. 286.

À qui l'observait bien, il paraissait évident que cette entreprise était en train de la dévorer. Les souvenirs des autres dont elle devenait la gardienne ne faisaient pas qu'entrer dans ses oreilles et s'évacuer par son bras et son stylo sous forme d'encre. De même que l'urine n'est pas la bière de banane bue quelques heures auparavant, ce qu'elle écrivait n'était pas ce qu'elle avait vu et entendu. La différence entre les deux restait en elle, de plus en plus manifestement, la transformait et la rongait. (PA 205-206)

L'extrait n'insiste pas seulement sur le travail de réécriture qui relève sûrement de la création littéraire – on pense à nouveau à Hatzfeld –, mais souligne aussi à quel point le travail de mémoire qu'a entrepris Isaro constitue un engagement *personnel*. Peu à peu, la mémoire collective se mêle à ses propres souvenirs et les images du passé s'imposent à elle de manière violente : elle est « visitée, toisée et soumise » par des souvenirs qui se jettent sur elle « comme un criminel saute sur sa proie » (PA 14, 30). Le geste d'écrire, aussi, ne découle pas d'une décision consciente – elle « n'est pas sûre d'avoir eu le choix » (PA 28) – mais se produit naturellement : « Sans prévenir, les mots se bousculèrent alors dans son bras. » (PA 12) À l'image même de Gatore, la jeune fille écrit une fable afin de comprendre ce qui s'est passé avec le Rwanda et avec sa famille :

Droite sur son tabouret, figée telle une image, elle s'imagine qu'à condition de réfléchir assez longtemps, de s'obstiner suffisamment, elle finira par comprendre quelque chose. (PA 13)

Au moyen d'une construction narrative dont la nature exacte ne se révèle qu'à la fin du roman, les histoires de Niko et d'Isaro s'enchevêtrent et se confondent. C'est donc à une fiction, qui en outre s'attache à étudier l'esprit du bourreau, qu'est accordée la tâche de *comprendre* le passé. Le personnage de Niko constitue ainsi l'outil heuristique qui doit permettre à Isaro de donner un sens au massacre de sa famille – et, à un autre niveau narratif, à Gatore de réfléchir sur le génocide qui a ravagé son pays natal.

Devenir génocidaire

Dire la violence

L'histoire de Niko, assure la narratrice, est « tout, sauf simple et reposante », dépassant « en horreur et en cruauté ce que peut envisager l'esprit le plus imaginaire. » (PA 158) Le discours du garçon – ou plutôt ses pensées exprimées par Isaro – ressemble par moments fort bien à celui des bourreaux de Hatzfeld et reprend les mêmes thèmes. Comme

les tueurs de Nyamata, Niko s'habitue à son « travail » (PA 157) et devient apathique, ne ressentant plus « la mort comme un événement » (PA 159). Avec le temps, assure la narratrice, « l'insensibilité a coulé en lui comme du béton et s'est inscrite sur son visage. Toutes ses expressions s'effacent, réduites à une sorte de masque perfectionné » (PA 157). Le topos du masque est repris pour opposer le personnage de Niko à Isaro qui, elle, se trouve libérée (« nue enfin ») après avoir fait « tomber le masque » et être submergée d'émotions douloureuses (PA 33).

En général, les tueries sont placées dans un cadre particulier qui révèle l'atmosphère tumultueuse et l'agitation de la foule : « l'air change » dans le village et devient plus lourd et bruyant tandis que les sons prennent une couleur « étrange » et « inquiétante » (PA 147, 143). Le carnaval bakhtinien n'est jamais loin : l'alcool coule à flots et des brochettes de viande sont servies « pour fêter et oublier les succès de la journée » (PA 158).

Après les massacres, on le sait, le tueur des marais reprend sa vie normale sans trop de problèmes. De manière cynique, la narratrice du *Passé devant soi* précise que les affaires dans le village sont pourtant « moins bonnes faute de clients » (PA 165). Les corps dispersés partout sont aussitôt enterrés non par respect des morts, mais pour les oublier. Alors qu'Isaro souhaite visiter la tombe de sa famille assassinée ou, si nécessaire, en installer une, Niko veut, par le même rituel d'enterrement, faire disparaître la preuve de ses crimes. Le garçon rêve ainsi, comme Fulgence Bunani, de redevenir un homme « normal » :

Un meurtrier peut-il revenir à sa vie d'avant comme le promeneur rechausse ses sandales ôtées pour traverser un marécage ? Reprendre son activité habituelle, purger de soi et de l'extérieur tout rappel du crime que l'on a commis permet-il de redevenir un homme normal ? (PA 166)

C'est la transition non problématique du génocide à l'après-génocide qui paraît inacceptable pour les rescapés dont la vie est « coupée en deux ». Isaro abandonne ainsi l'idée de visiter la maison où elle a grandi et où ont été massacrés ses parents et sa sœur, craignant qu'elle ne supporte pas de voir la vie reprendre – de retrouver, dans la cour, une famille heureuse et sur la terre où le sang a coulé, de nouvelles fleurs.

Le récit de Niko reflète en outre la parole précise mais détachée des tueurs de Nyamata pour détailler le geste meurtrier. Son parcours est en effet jonché de corps « jetés dans des fosses, brûlés, coulés, écrasés, dissous » (PA 173), de cadavres « défigurés » (PA 150), d'enfants enterrés vivants (PA 168). Le garçon « frappe » rudement, « écrasant » ou « fendant » le crâne de la victime avec sa massue (PA 153, 173) ou son gourdin

(PA 168). L'outil du tueur varie : « La plupart portent des machettes. Certains ont aussi des gourdins, des lances, des arcs, des faucilles, des fourches, des ciseaux ; tout ce qui peut permettre de frapper, percer ou découper. » (PA 150) La machette, elle, tient pourtant une place singulière et le récit attirera l'attention sur la nature ambiguë de l'objet, naturel et mortel à la fois. Niko en porte toujours une à sa ceinture (PA 44, 57), et Isaro apprend vite à la manier comme une vraie Rwandaise :

C'est sans frémir qu'elle a tenu entre ses mains une machette, outil aux usages multiples : couper du bois pour la cuisinière, tailler les bâtons qui disciplinent le bétail pour le berger, suppléer la bêche pour le semeur, et couper tout et n'importe quoi pour le boucher. Elle a même vu des enfants s'en servir comme règle en dessinant des figures géométriques dans leurs cahiers et des gens la poser entre deux appuis pour en faire un banc. Dans le même effort que tout le monde, elle a su occulter l'autre usage qu'elle peut avoir. (PA 190)

Avec le choix pour un vocabulaire limpide référant au geste meurtrier, à la routinisation et à l'atmosphère des tueries, Gatore prend clairement exemple sur les tueurs chez Hatzfeld. Les auteurs de *Fest'Africa*, on s'en souvient, rejettent également une écriture purement esthétique pour se consacrer à une nouvelle forme de réalisme où le langage explicite traduirait toute l'horreur du génocide. Concrètement, le protagoniste de *Murambi* renonce aux paroles opaques qui déréalisent la violence et préfère par contre « des mots-machettes » (MU 227). Une certaine violence langagière doit exposer la violence réelle.

S'il est vrai que Gatore ne recule pas devant un vocabulaire cru pour dire la violence dans les passages qui concernent les tueries, l'épisode sanglant en soi n'occupe pourtant que quinze pages du roman, et l'auteur semble du reste se rallier au point de vue de son héroïne qui souhaite « [n]e pas ajouter la violence des mots à celle des faits » (PA 12). L'auteur demeure quelque peu « en deçà » de la violence des événements et préfère écrire sous le régime de la litote.¹³ Cette stratégie a le mérite de la subtilité : jamais, la description des violences ne verse dans le sensationnel chez Gatore. Ainsi, quand Niko se retire dans la grotte, le moindre geste le ramène à la période des massacres. Une forte détonation le surprend à ce point qu'il laisse tomber le melon qu'il était en train de découper :

En ce même temps, une détonation retentit et, simultanément, le fruit que Niko a laissé tomber à son côté explose. Submergé par un flot d'images insoutenables et saisi de tremblements, il n'a pas conscience de ce qui se passe et reste étendu. (PA 45)

¹³ Gilbert Gatore *et al.*, *op. cit.*

Par la métaphore, le melon explosé est ici rapproché d'une image dont le lecteur peut parfaitement soupçonner l'horreur et qui rejoint les multiples références aux crânes fendus dans le récit de Niko.¹⁴ La scène dans la grotte rappelle celle dans *Les Bienveillantes* où Max Aue est envoyé dans le ravin de Babi Yar pour achever les blessés. Médusé devant le regard individualisé d'une jeune fille, il est soudainement pris de rage et tire convulsivement sur sa tête qui « [éclate] comme un fruit » (BV 126). Le fait que la métaphore soit ici explicitée, à la différence du récit de Niko, révèle l'écart entre les projets linguistiques qui étayent les deux livres : tandis que Gatore recule devant l'obscénité d'un discours cru qui raconte longuement les massacres, Littell s'attache précisément à créer un langage transparent qui se rapproche autant que possible de cette horreur.

Le génocide comme topos littéraire

Par son style dépouillé et suggestif greffé sur l'image, Gatore parvient à éviter le sensationnalisme qui caractérise le roman de Littell mais qui perce aussi dans certains passages de *La Phalène des collines*. L'on se demande pourtant jusqu'où on peut poétiser les événements de 1994 sans perdre le lien avec la réalité violente dont la littérature s'inspire ici. Des ressemblances existent clairement entre le parcours de Niko et celui des hommes de Nyamata au niveau de l'outillage, du traitement du corps, de la routinisation du « travail » et de l'atmosphère dans laquelle se déroulent les tueries. D'autres éléments sont aussi revisités dans le roman de Gatore mais, au lieu de renvoyer à une réalité concrète, ils prennent valeur de *symbole*.

▪ *La preuve*

Quand Jean-Baptiste Murangira raconte son premier meurtre à Hatzfeld, il fait le récit d'une « preuve » qui sera corrigé plus loin par l'auteur. Sa femme étant tutsie, Jean-Baptiste aurait dû prouver être du bon côté :

Une personne a dit devant l'auditoire : « Jean-Baptiste, si tu veux sauver la vie de ta femme Spéciose Mukandahunga, il faut que tu coupes cet homme

¹⁴ « Il frappe de toutes ses forces et l'homme qui ressemble à son père s'écroule, face contre terre, sans autre bruit que celui de la massue écrasant son crâne. » (PA 153) ; « il se revoit en train de frapper derrière la tête avec cet immense gourdin qui, par la suite, fit sentir son poids à tant d'autres crânes » (PA 168) ; « cet homme, s'arrêtant de couper une fillette dont il avait déjà fendu le crâne et fait tomber le bras dont elle avait essayé de se protéger » (PA 172-173).

présentement. C'est un tricheur, montre-nous que toi tu n'es pas de cette espèce-là. » [...] J'ai saisi la machette, j'ai donné un premier coup. Quand j'ai vu le sang buller, j'ai sursauté, j'ai fait un pas de recul. Dans mon dos, quelqu'un m'a stoppé et m'a heurté les deux coudes vers l'avant. J'ai fermé les yeux dans le brouhaha et j'ai donné un deuxième coup pareil. C'était fait, les gens approuvaient, ils se contentaient et s'écartaient ; je me suis reculé. Je m'en suis allé pour m'asseoir sur un banc d'un petit cabaret, j'ai pris la boisson, je n'ai pas jeté un regard du mauvais côté. (MA 27-28)

Le premier meurtre de Niko est un événement essentiel dans le récit, puisqu'il inaugure une période extrêmement sanglante dans la vie du personnage : « tout ce qui suit n'est que la suite de ce premier geste, un flux confus et épuisant » (PA 159). Il est remarquable, alors, de constater que la scène présente plusieurs ressemblances avec la preuve de Jean-Baptiste. Niko, né d'une mère « barbare » (autre référence à Coetzee), doit lui aussi « faire ses preuves ». Afin de savoir s'il est « de leur côté », le chef de la bande lui commande d'exécuter l'homme qui s'agenouille devant lui. La question du passage à l'acte, extrêmement complexe comme on a pu constater dans les livres de Hatzfeld, est ici réduite à un dilemme entre tuer et être tué : si Niko refuse, tant lui que sa victime seront exécutés par une troisième personne. Le garçon attend le compte à rebours :

Lorsque Niko entend « trois », il ouvre les yeux et porte toute son attention sur la nuque qui n'est pas celle de son père, mais celle de n'importe quel homme, ou animal d'ailleurs. Tout en lui converge à l'en persuader. L'homme derrière lui charge son arme. « Baisse la tête ! » aimerait crier Niko à l'homme lorsque derrière lui il entend « deux ». Il a choisi un gourdin pour ne pas voir le sang. « Un. » Il frappe de toutes ses forces et l'homme qui ressemble à son père s'écroule, face contre terre, sans autre bruit que celui de la massue écrasant son crâne. L'assemblée applaudit. [...] Niko n'est préoccupé que d'éviter de voir le cadavre qu'on pousse à l'écart. (PA 154)

Comme Fulgence, Pancrace et Alphonse (MA 25, 26, 27), Niko ne supporte pas voir le sang de sa victime, raison pour laquelle il préfère l'abattre au gourdin au lieu de la couper à la machette. Après le meurtre, Niko évite en outre de regarder le corps écroulé à l'instar de Jean-Baptiste qui ne jette pas « un regard du mauvais côté ». Quoique le récit de son témoin s'avère finalement trompeur, Hatzfeld estime qu'il illustre parfaitement l'atmosphère excitée pendant les massacres. De même, l'histoire de Niko reflète le caractère collectif du crime ainsi que la pression du groupe qui est parfois exercée sur les personnes individuelles.

Toutefois, la preuve, dans le roman de Gatore, s'inscrit dans un cadre plus large qui en modifie le sens. Niko n'abat pas n'importe qui, mais un homme ayant « la même corpulence que son père, la même calvitie aussi » (PA 153). Si la narratrice sème volontairement le doute sur son identité, Niko se rend finalement compte qu'il a tué son père et ainsi réalisé une prophétie qui lui avait été exposée dans un rêve prémonitoire. Dans ce songe, le garçon est amené près d'un arbre géant – l'arbre de la vie – qui va bientôt perdre ses feuilles, chacune représentant la vie d'une personne. Quand il retrouve la feuille contenant le nom de son père, il lit : « Roger Karinzi, agriculteur, marié à Eugénie Isaro morte en couches, un enfant ; uni à Maria Uwase, deux enfants. Tué par son fils. » (PA 141)

L'oracle fait d'abord allusion au lien intime qui unit Niko et Isaro : dans sa tentative de comprendre le passé, la jeune Isaro relie son propre sort à celui d'Eugénie Isaro, morte à la naissance de son fils. L'accouchement du personnage entraîne ainsi la mort de la narratrice qui se sacrifie pour donner vie à Niko. Le rapprochement des dates de décès sur les feuilles de l'arbre annonce ensuite clairement le génocide, et celle de Niko en particulier prédit le parricide. L'oracle place de cette façon le récit du bourreau entièrement sous le signe de l'irréparable et du *fatum*. Œdipe africain, Niko exécutera le destin implacable que lui réservent les dieux. L'intervention divine fera d'ailleurs le sujet d'un autre rêve visionnaire : les dieux lui révèlent que « la moitié va finir coupée comme du bétail » et que le sang va couler « en quantité inouïe » (PA 136). Niko a alors été « choisi » pour être le « messenger », le « héros » de cette histoire (PA 135, 137).

La colère des dieux, semble-t-il, a été excitée par une faute ancienne de Niko, qui est celle de la mort de sa mère. La naissance du garçon se caractérise en effet par une violence saisissante : sa venue au monde s'accompagne d'une pluie d'orage, de façon que personne ne remarque le bébé roulant sur le sol. Sa mère, seule dans un coin, ne se relèvera plus. Plus tard, le garçon brave en outre l'interdit d'entrer dans la grotte sur l'île du Nez – celle où il se retirera après les massacres. La narratrice suggère alors un rapport secret entre la profanation de la grotte et les violences qui vont marquer la vie de Niko par la suite :

Se peut-il qu'il existe un lien entre les hasards qui constituent une vie, un souffle secret qui en orienterait les tâtonnements ? Est-il possible qu'en réalité la vie ait un sens que chacun ne ferait que suivre ? Pourquoi est-ce Niko, qui devait y trouver refuge plus tard, qui a bravé l'interdit d'entrer dans la grotte ? (PA 19-20)

Les nombreux meurtres commis par Niko sont dès lors indissociables du matricide involontaire et de la transgression de la règle divine dans la grotte. On ne s'étonnera pas que le garçon n'assume pas entièrement la responsabilité de ses actes, qui ne constituent pas, d'après lui, le résultat d'un choix conscient mais sont une conséquence inévitable de tout ce qui précède. Au moment où Niko se retire parmi les singes et imagine une punition qui soit à la hauteur de son crime monstrueux, il lui semble insupportable et injuste d'être puni éternellement « pour n'avoir pas su utiliser une vie qu'il n'avait pas désirée » (PA 210-211). Son récit rappelle la défense de Pio qui, dans *Une saison de machettes*, se croit puni à la fois pour sa faute et pour son « malchanceux destin » : le hasard a voulu qu'il soit né au Rwanda et il n'a pas pu résister à la « tentation » du génocide qui s'est présentée là-bas (MA 255).

Niko se pose finalement en victime de sa propre vie, frôlant les limites qui séparent l'innocent du coupable. Charlotte Lacoste le compare au personnage du « fol » médiéval¹⁵, à la fois accusé de diablerie et porteur d'une vérité divine et symbolisant ainsi l'ambivalence de la société entière. La double nature du garçon se traduit dans son physique : le corps harmonieux de Niko s'oppose brutalement à son sourire horrible, faisant de lui « l'insoutenable superposition d'un ange et d'un démon » (PA 117). Dans ses rêves aussi, le garçon tient plusieurs rôles à la fois. Peu avant qu'il meure d'épuisement, Niko attrape dans un songe un jeune couple dont le garçon lui ressemble étrangement mais qu'il hache néanmoins « en mille morceaux » (PA 187). Niko est à la fois le bourreau et la victime qui souffre sous les coups. Une autre nuit, il s' imagine rencontrer une hyène qui l'attaque. La perspective change à ce moment et tout d'un coup, Niko « est lui-même et la hyène à la fois » :

En même temps, il a peur, questionne, menace, bèle et grogne. Il plante ses crocs dans la chair des trois chèvres devant lui tout en en ressentant la douleur, puisqu'il est en même temps une des victimes. (PA 71)

Niko se réveille en sursaut, trempé de sueur et tourmenté par une douleur aiguë qui empreint son rêve comme la réalité.

■ *L'animalité*

Personnage oscillant entre l'innocence et la culpabilité, Niko mêle aussi des traits humains et animaux comme l'annoncent déjà ses rêves. *Le Passé devant soi* reprend en particulier le thème de la chasse (PA 152, 157) qui influence indiscutablement le vocabulaire des tueurs dans *Une*

¹⁵ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, PUF, 2010, p. 346.

saison de machettes (cf. MA 20, 44, 69, 71, 135). Répétant un discours propagandiste qui vise à déshumaniser les victimes pour faciliter l'acte de tuer, les hommes de Nyamata qualifient les Tutsis de cancrelats ou de serpents. On repère à ce propos un parallèle intéressant entre les deux livres. Commentant la facilité physique de tuer, Élie conclut qu'« [a]u fond, l'homme c'est comme un animal, tu le tranches sur la tête ou sur le cou, il s'abat de soi » (MA 41). Niko, on vient de le lire, se voit obligé d'abattre son père afin de prouver qu'il est du bon côté. Le garçon surmonte sa timidité et son dégoût en portant toute son attention sur la nuque dont il imagine qu'elle appartient en fait à un animal.

« On n'était pas seulement devenus des criminels ; on était devenus une espèce féroce dans un monde barbare » (MA 54), indique Pio, inquiet de sa propre transformation. La barbarie saisit tout le monde dans les marais, et non pas seulement les Tutsi qualifiés de « barbares » dans *Le Passé devant soi* (PA 149, 152). C'est Innocent, rescapé et interprète de Hatzfeld, qui signale que la mort animale ne se compare en rien à la mort des Tutsi sous les coups de leurs bourreaux : même « la hyène tachetée n' imagine pas ce genre de vice avec ses canines » (NU 100). L'on se souvient du rêve de Niko où il se confond avec un bouc, puis avec une hyène pour ensuite occuper les deux positions à la fois quand la dernière plante ses crocs dans sa victime.

La référence à l'animalité, chez Hatzfeld, reflète le discours propagandiste réduisant les Tutsis à des cancrelats, mais illustre également l'état d'esprit des bourreaux et la nature des *blessures* infligées. Dans la bande de Niko aussi, les actes de cruauté s'ajoutent à la violence du génocide :

Comme l'activité finit par leur paraître monotone, il ne s'agit plus seulement du nombre de victimes, mais aussi de la façon dont elles sont exécutées : coupées en morceaux, enterrées à moitié lapidées, suspendues la tête en bas et de bien d'autres façons encore. (PA 158)

La cruauté s'ancre chez Niko et sa bande dans une esthétique du corps, le récit mettant en avant la *manière* de tuer qui n'était pas prévue dans le programme et révèle la méchanceté des hommes individuels. Vers la fin de l'histoire, Niko est sermonné par son père qui qualifie cette manière de tuer de « féroce »¹⁶ et rappelle à son fils que les consignes ne prescrivaient en rien cette façon cruelle : personne n'a obligé Niko à tuer « comme [il vient] de le faire » (PA 188). Cette scène, où le spectre du père apparaît dans un rêve pour révéler le crime – et nous voilà encore sur une piste littéraire –, sera le seul moment où Niko doit répondre de

¹⁶ « [T]u viens de couper [ces gens] d'une façon à faire peur aux bêtes les plus féroces » (PA 188).

ses actions. Quand le garçon cherche à les justifier, l'autre l'interrompt durement, comme le fait Hatzfeld lors du témoignage de Jean-Désiré Bitero, pour lui rappeler sa responsabilité. Le contre-discours du père invalide ainsi le discours mythique selon lequel Niko est prédestiné au meurtre, pour indiquer précisément le moment du choix :

- Mais ce n'est pas de ma faute, on m'a obligé à le faire. Je n'aurais jamais pris l'initiative de tout ça ! implore alors Niko.
- Tais-toi ! tonne son père, furieux. Est-ce que quelqu'un t'a obligé à trancher ce couple comme tu viens de le faire ? Si tu tiens tant à rester bien vu, pourquoi as-tu accepté d'être le chef des Enragés volontaires ? Pourquoi ne fais-tu pas semblant à l'arrière des colonnes au lieu de conduire les assauts ? Pourquoi ne viens-tu pas passer la journée ici, simplement assis ? Pourquoi ne retournes-tu pas au village sans avoir tué personne, en prétendant que tu en as décimé des dizaines ? Qui viendrait vérifier ?
- Je n'y avais pas pensé, balbutie Niko avant de se reprendre. On m'observe. Je ne peux pas...
- Assez de bavardage ! Niko.
- Niko voit la pointe de la lance foncer entre ses yeux et au lieu du sang, c'est du vomi qui gicle de son crâne. (PA 188-189)

Si l'animalité, associée tant aux victimes qu'aux bourreaux, renvoie à la facilité de tuer et au geste meurtrier chez Hatzfeld, Gatore l'intègre encore au domaine du mythe. Le récit de Niko symbolise ainsi le lien (rompu) entre homme et animal bien au-delà des tueries. Appelé « Niko-le-singe » en raison de sa dentition monstrueuse, le personnage trouve refuge, après les massacres, dans une grotte peuplée de singes qu'il considère être ses anges gardiens. Le singe, dans la mythologie africaine, est un être mi-homme, mi-animal :

D'après une fable dont il ne se souvient pas du détail, il fut une époque où les hommes formaient avec les singes de toutes sortes une seule et même famille. C'est le jour où les hommes ont commencé à rêver que le malheur est arrivé sur terre. Le récit conclut que qui souhaite le bonheur doit, successivement, cesser de parler, de rêver et de penser. Les singes en général, et les gorilles en particulier, qui se sont toujours tenus à l'écart du piège de la pensée, du rêve et, surtout, de la parole, se contentant de voir, comprendre et faire, sont cités comme les gardiens de cette sagesse perdue. (PA 41)

Le singe n'est pas en premier lieu associé à la férocité et à la primitivité mais à la sagesse. Il se distingue de l'homme par son refus – et non pas par son incapacité – de penser, de rêver et de parler. En voyant Niko muet, les villageois supposent à tort qu'il ne pense ni rêve, comme les singes.

Notre-Dame du Nil de Scholastique Mukasonga reprend également l'histoire des singes si importants dans la culture rwandaise. Mélangeant la théorie de l'évolution darwiniste avec le récit de la création professé par le père Herménégilde, l'une des lycéennes estime que les gorilles sont les seuls à avoir résisté au malheur d'être hommes :

Moi, j'ai une autre histoire à proposer : c'est que les gorilles ont refusé d'être des hommes, ils étaient presque des hommes, mais ils ont préféré rester des singes dans leur forêt, tout en haut des volcans. Quand ils ont vu que d'autres singes comme eux étaient devenus humains, mais qu'ils étaient aussi devenus méchants, cruels, qu'ils passaient leur temps à s'entre-tuer, ils ont refusé de se faire hommes. C'est peut-être ça le péché originel dont parle tout le temps le père Herménégilde : quand les singes sont devenus des hommes !¹⁷

Il semble que Niko, en se retirant dans la grotte parmi les singes, ait voulu retourner à l'époque d'avant le péché originel – celui de la mort de sa mère qui a provoqué le crime génocidaire – où il avait encore le *choix* de devenir humain et donc cruel.

■ *Le corps morcelé*

C'est ensuite le topos du corps morcelé, ou de la dissociation entre corps et esprit, qui refait surface. Fulgence raconte cette expérience à Hatzfeld : lors du massacre à l'église, il se démène dans ses actions – il frappe dans la foule, il voit le sang – sans comprendre le sens ni les conséquences de ses gestes (MA 25). Pio, lui, sépare les tueries, dont il assume la responsabilité, des actes cruels qu'il prétend avoir effectués sans en être conscient. Son corps, on s'en souvient, se serait ainsi séparé de son esprit qui, lui, ne fait preuve d'aucune méchanceté (MA 54). *Les Bienveillantes* revisite également le thème. Éperdu par le « gâchis humain » que lui semble être la mort de la fille au fond du ravin de Babi Yar, Aue se démène comme un forcené, tirant convulsivement sur les blessés. C'est alors que son bras se détache de son corps pour partir « tout seul » dans les fosses (BV 126).

Le topos du corps morcelé, qui évoque une confusion mentale proche de la folie, trouve son écho dans *Le Passé devant soi*. Dans le rêve qu'il fait lorsqu'il est inconscient dans la forge de son oncle, Niko est suspendu au-dessus du four et imagine que son corps se disperse :

Il sent la peau se tendre, tout son corps se dilater et, finalement, exploser. Chacun de ses morceaux qui se dispersent dans l'air emporte une conscience

¹⁷ Scholastique Mukasonga, *Notre Dame du Nil. Roman*, Paris, Gallimard, 2012, p. 102.

entière et autonome. Il est ébloui par cette multiplication de son regard, de sa sensibilité et de sa volonté. Des Niko minuscules et innombrables virevoltent dans l'atelier et chacun de ces confettis voit, ressent et commente la scène incroyable dont il est à la fois le spectateur et l'acteur. (PA 123)

Prédestiné à couper ses victimes en morceaux, c'est d'abord Niko lui-même qui éclate et brésille. L'extrait souligne le pullulement du regard mais aussi de la volonté, suggérant la présence d'une conscience fractionnée et la possibilité qu'évoquent Fulgence, Pio et Max Aue d'être spectateur et acteur à la fois. Par la suite, en effet, Niko semble plutôt *s'observer* au lieu de prendre des décisions conscientes et de contrôler ses actions. C'est par là que le topos du corps morcelé permet encore d'interpréter les violences, passées en un éclair, dans un cadre mythique où Niko n'est qu'une marionnette et le crime génocidaire une intention divine.

Le corps morcelé n'est pas un topos isolé qui apparaît à un endroit ponctuel dans le texte. Bien au contraire, le thème est élaboré dans le récit pour annoncer la « renaissance » du personnage. Il semble, en effet, qu'il n'y ait pas un seul Niko dans l'histoire, mais au moins deux. Le Niko d'avant les tueries (Niko-le-singe) et celui d'après les tueries se confondent, ou c'est du moins ce que le garçon souhaiterait. Sur l'île du Nez, il retrouve le lieu de son enfance, le lieu de la transgression d'une loi mythique aussi, et s'associe aux singes qui, selon les contes, refusent la vie coupable des humains. Niko le bourreau, par contre, est présenté comme un personnage « nouveau », constitué des morceaux de l'enfant innocent mal arrangés. Personne, dans cette période, n'ose encore l'appeler Niko-le-singe.

La fragmentation du personnage est un artifice pour aborder, toujours dans un registre hautement littéraire, la question de la responsabilité et du pardon. Au moment où le crime de Niko est révélé dans le roman, la narratrice suggère en effet que Niko le bourreau, chef des Enragés volontaires, ne coïncide pas complètement avec Niko-le-singe. C'est précisément cet écart qui lui permet, peut-être, de lui pardonner :

Est-ce qu'un tueur ne l'est qu'au moment précis du meurtre ? Comment punit-on ceux qui, comme Niko, ont tué au point de ne plus pouvoir dénombrer leurs victimes ? (PA 160)

Cette brèche s'avère être la condition de l'écriture pour Isaro, et la condition de la lecture pour le lecteur piégé, qui s'est engagé dans l'histoire avant d'être au courant du passé de Niko :

Suivre Niko, hésiter à le faire, cela revient à se demander si un meurtrier n'est entièrement dans le meurtre qu'au moment où il le commet. Ou si son geste, une fois commis, l'absorbe totalement et définitivement. Que répondrais-tu à quelqu'un qui affirmerait qu'un meurtrier, même le plus acharné, ne se confond avec son geste qu'au moment précis où il le commet ? Avant ce geste quelque chose du futur assassin n'est pas encore dans le meurtre et, après, quelque chose du coupable ne s'y résume pas. C'est cette partie qui ne coïncide pas avec le meurtrier et la valeur qu'on lui accorde qui, peut-être, permet de décider de rester en compagnie de Niko ou non. (PA 178)

Sous les traits de Niko, la jeune Rwandaise a essayé « d'approcher, de comprendre, de tuer et de pardonner » celui qui a pu assassiner sa famille (PA 213). L'enfant-monstre constitue clairement une interprétation poétique de la figure du bourreau et la seule façon, pour Isaro, de poser la question du pardon.

■ *Le mutisme*

Hatzfeld insiste dans *Une saison de machettes* sur le choix des mots des tueurs et sur la modalité de leur narration, qui caractérisent leur prise de parole quelque peu malaisée. Préparé par un discours propagandiste que les acteurs répètent mécaniquement, le génocide se déroule curieusement dans l'absence de paroles – les gestes de violence se s'interdisant des « mots vrais » qui pèseraient sur la conscience. Même après les massacres, les hommes refusent de qualifier leurs actions de génocidaires.

Ce rapport problématique à la parole est dramatisé dans *Le Passé devant soi*, où le bourreau s'enferme dans un mutisme dont on ne sait pas trop s'il relève d'un refus ou par contre d'une incapacité à parler. Le mutisme de Niko est associé, au début du récit, à la sagesse des singes dans les contes rwandais. En pleines tueries, le silence lui confère en effet une certaine autorité auprès de sa bande et, plus important encore, le préserve de nommer la violence comme le font les tueurs de Nyamata. À un moment, Niko se demande si peut-être la capacité de parler lui est revenue, étant donné l'incroyable force et l'aura qu'il a conquises au début des massacres. Il renonce toutefois à essayer de peur « que cela soit vrai ou que ce soit le contraire », les deux possibilités lui paraissant également terrifiantes (PA 132).

L'absence de parole, chez Niko, ne recèle pourtant pas une absence de pensée, tel que c'est le cas chez Hatzfeld. En fait, le garçon s'abandonne à des « interrogations sans fin » (PA 156), raisonnant ses actes sans relâche même au plein cœur des tueries. Au moment de la preuve, il est d'abord ahuri, « son cerveau recroquevillé dans sa boîte crânienne comme les

jambes d'un enfant sur une bicyclette dévalant une pente trop vite » (PA 151). Il retrouve toutefois ses facultés cognitives pour réfléchir sur l'inutilité de la résistance (« Que faut-il faire lorsque la résistance, même par le sacrifice de soi, ne permet de sauver rien ni personne ? », PA 153), sur la valeur morale de l'obéissance de la victime avant de mourir (« Quand la victime suit les instructions qu'on lui donne, peut-être s'agit-il de laisser l'entière culpabilité au bourreau [...]. Obéir pour laisser le bourreau seul dans son crime », PA 155), et sur l'origine de la cruauté (« La cruauté naît-elle d'une forme d'instinct par laquelle on prend conscience que toute révolte coûte sa propre vie sans rien changer à la situation contre laquelle on se révolterait ? », PA 156). Au lieu donc de prêter au bourreau une *parole*, Isaro lui prête une *pensée*.

Après les événements, le mutisme de Niko lui sert d'arme contre les images qui continuent à le hanter. La communauté entière fait vite disparaître les corps et se débarrasse des paroles qui gênent. Plusieurs mots connotés – ceux, sans doute, qui ont changé de sens avec les tueries, selon Léopold Twagirayezu (MA 244) – sont « bannis » du langage (PA 161). Dans la grotte, Niko retrouve ainsi le conteur Shema qui, faute de respecter la règle du non-dit, se voit exilé du village :

En effet, depuis la fin des événements impensables, Shema avait été le seul à qui on n'avait pas permis de retrouver son activité normale, celle de raconter des histoires. On ne souhaitait pas entendre ses récits, de peur sans doute qu'il évoquât quelque chose qu'il valait mieux taire. (PA 202)

Si le silence permet aux villageois de refouler leurs souvenirs embarrassants, cette stratégie ne semble pas être de taille à refréner l'imagination de Niko. Le garçon vit « en lui-même » (PA 93) depuis sa naissance et crée son propre univers pour compenser sa solitude existentielle.¹⁸ Certaines pensées « errent » pourtant dans sa tête et échappent à sa vigilance. On a déjà pu constater que Niko fait des rêves extraordinaires qui prennent un caractère prémonitoire en amont du génocide pour devenir de véritables cauchemars par après, traduisant la confusion du garçon et s'inspirant des scènes violentes auxquelles il a assisté. L'isolement, loin de tout et de tous, constitue pour lui le seul moyen de se soustraire à ses souvenirs qui resurgissent en flash et

¹⁸ « Rien n'est plus agréable que de vivre dans un univers qu'on a créé, se disait-il. » (PA 21) ; « Rien n'est plus délicieux que d'être un élément d'un monde que l'on a soi-même inventé, se répétait-il. » (PA 22) ; « Niko explorait des univers insoupçonnables » (PA 98) ; « il se sentait triste de n'avoir une vie intéressante qu'en pensée. Était-ce, en vint-il à se dire un jour, parce que son imagination, débordante, ne lui permettait pas de trouver la plus petite saveur à la vie réelle ? » (PA 99) ; « l'apparence et la réalité ne sont qu'une infime partie de son existence » (PA 119).

provoquent des douleurs psychosomatiques. Niko est en effet frappé par un gigantesque sentiment de culpabilité qui le poussera finalement au suicide :

Soudain et pour la première fois, Niko se sentit trop petit pour ce qu'il avait vu, fait et entendu. Les émotions qu'il s'était tant et si bien gardé de ressentir débordèrent et se répandirent au sol, devant lui, sous forme de vomi irrépessible. (PA 169)

Dans *Une saison de machettes*, le lecteur est surpris par l'absence de troubles psychiques et de remords chez les hommes, qui ne semblent regretter que leur vie de prison et font du reste preuve d'une étonnante implacabilité face aux événements. *Le Passé devant soi*, en revanche, met en scène le corps malade de Niko – ses nausées (PA 173), ses convulsions (PA 175), ses pleurs (PA 177), ses évanouissements (PA 175) – qui traduit sa honte. L'on se souvient à ce propos des diarrhées et vomissements de Max Aue dont le corps digère mal les horreurs du passé sans pour autant que ses psychosomatismes révèlent un sentiment de regret. Niko, pourtant, souffre de remords et doit « éviter certaines pensées » pour ne pas y succomber (PA 40). Il décide de s'abandonner à une passivité absolue, cherchant à s'effacer et à devenir littéralement « vide » (PA 79).

Quoique le mutisme de Niko représente, dans une certaine mesure, le statut ambigu de la parole du bourreau, il cache un état d'esprit qui s'oppose diamétralement à celui des témoins de Hatzfeld. L'esprit de l'enfant-tueur ne ressemble en rien à celui des hommes de Nyamata chez qui l'on constate une insouciance singulière en plus d'une confiance inébranlable en la possibilité de laisser le passé *derrière* soi, une fois pour toutes, et de se refaire une vie normale. Contrairement aux singes, aussi, chez qui le refus de parler s'accompagne de l'absence de rêves et de pensées, la tête de Niko est envahie d'images qui l'écœurent.

Le mutisme du personnage prend ainsi chez Gatore valeur de symbole et évoque trop facilement le topos de l'indicible qui nous semble mal agencé ou même pathétique dans ce contexte. Il est vrai que le thème passe comme un fil rouge à travers les entretiens, les comptes rendus et le roman même. Ainsi, au moment où Isaro, une jeune Rwandaise rescapée vivant en France, prend un vol pour rejoindre son pays natal, son état « ne correspondait à rien de ce que les mots sont prévus pour exprimer » (PA 105). Plus tard, Isaro s'embrouillant dans une lettre à ses parents adoptifs, le narrateur devine qu'elle « cherche à y dire quelque chose qui ne vient pas et que, finalement, tout son propos est à côté de l'essentiel, l'indicible » (PA 211). Une écriture littéraire s'impose pour contrebalancer, par l'imagination et le symbole, l'impuissance du langage.

Il est d'abord troublant de voir qu'Isaro projette sa propre difficulté à exprimer son expérience sur son personnage bourreau, chez qui l'incapacité à parler devient précisément une arme au lieu d'un handicap. L'on se demande ensuite dans quelle mesure l'indicible, chez Gatore, est un thème littéraire plutôt qu'une impasse réelle à laquelle se confrontent ceux impliqués dans le génocide. « L'intimité de ce qui s'est passé n'est pas de l'ordre de ce que les gens peuvent dire, même aujourd'hui »¹⁹, déclare l'auteur sur Télérama. Les recueils de Hatzfeld, toutefois, contredisent précisément cette thèse. Si *Dans le nu de la vie* révèle, chez les rescapés, un rapport pénible et complexe à la parole, le livre montre aussi comment ils trouvent les mots pour dire les poursuites et les humiliations dans les marais, leur solitude absolue, leur fatigue et leur souffrance – ils éprouvent même un besoin urgent de dépasser le non-dit. En raison du contraste entre la douceur de leur expression et l'horreur de l'expérience, le témoignage des rescapés acquiert une touche poétique. Les lacunes et « zigzags » dans leurs récits constituent le symptôme, justement, de leur incompréhension permanente et de la profondeur de leur expérience. Les auteurs de Fest'Africa aussi réfléchissent sur la question de la représentation après la confrontation avec le génocide : l'événement initie un retour de la littérature sur elle-même et amène les écrivains à réévaluer le langage dans son rapport à la réalité. Ce retour s'avère pourtant bénéfique et permet de sortir de l'impasse de l'indicible pour dire la violence *malgré tout*.

Vivre avec

L'écriture-saignée

Elle feuillette les pages sans y porter une réelle attention.
Elles lui paraissent étrangères. Elle est sûre de ne jamais
les relire. Elle n'est déjà plus là. (PA 215-216)

Le rapport entre la victime et le bourreau, entre leur expérience et leur narration, occupe une place importante dans l'œuvre de Hatzfeld comme dans le texte de Gatore mais sera abordé différemment chez l'un et l'autre. Les deux premiers livres du journaliste-écrivain présentent deux perspectives sur le génocide, qui se trouvent réunies dans le troisième livre suivant la décision politique de cohabitation au Rwanda. Il se dégage de la trilogie que les récits des rescapés et des tueurs entretiennent une relation très complexe de complémentarité mais aussi

¹⁹ Pierrick Allain et Gilbert Gatore, *op. cit.*

d'opposition. C'est précisément parce qu'ils constituent les deux faces d'une même médaille que leurs témoignages semblent suivre le même rythme. Alors que *Dans le nu de la vie* donne à lire les expériences poignantes des Tutsis dans les marais, *Une saison de machette* raconte la non-expérience des génocidaires et leur insouciance qui se voient reflétées dans la parole.

Dans *Le Passé devant soi*, le rapport entre Niko et Isaro est illustré par le conte de l'hirondelle et du crapaud, qui apparaît deux fois dans le roman. D'abord le chauffeur de taxi ramenant Isaro à son hôtel le raconte à la jeune fille, qui s'endort pourtant sans connaître la fin :

« C'est une élégante hirondelle qui ouvre la scène », tonne-t-il comme il s'adressait à une assemblée de mille personnes. Et il ajoute en souriant, « élégante comme vous ».

« Elle tournoie au-dessus d'un étang, plus soucieuse de montrer son habilité dans les airs et ses aptitudes au chant que se désaltérer. [...] Finalement, elle se pose sur une masse rugueuse qui lui paraît être une pierre, jusqu'à ce que celle-ci cligne des yeux. C'est un crapaud laid, gros et gras qui paresse dans l'eau tiède de l'étang. » Il insista sur la description du crapaud. « L'hirondelle effrayée fait un bond et s'en prend au crapaud laid, gros et gras. 'De quoi donc Dieu a-t-il voulu te punir pour ne donner à ton corps aucun profil gracieux', piaille-t-elle au-dessus du crapaud laid, gros et gras impassible. »

Elle se redressa sur le siège et ouvrit la fenêtre pour ne pas s'endormir. Cette histoire lui évoquait quelque chose. Elle l'écouta attentivement.

« 'Quelle infortune que d'avoir les yeux qui semblent vouloir s'enfuir d'un amas aussi répugnant', poursuit la belle, encore plus irritée par l'indifférence du crapaud laid, gros et gras. 'Et puis quelle malchance d'avoir la tête dans la boue quand tu marches. Moi, je touche l'horizon en moins de temps qu'il te faut pour faire un coassement.' Bref, elle le cherche. [...] »

À cela, le crapaud laid, gros et gras décide de réagir et coasse : 'Ma belle, donne-moi quelques instants et, d'ici, faisons une course vers le point qui te plaira, l'horizon si tu veux. Je n'ai d'ailleurs pas besoin de connaître le parcours. Je suivrai les voies secrètes qui permettent aux crapauds d'aller d'un marécage à un autre et, toi, à chaque marécage que tu rencontreras, tu demanderas : Crapaud es-tu là ? et je te répondrai. Tu me suis ? » (PA 108-110)

Niko, dans sa grotte, se souvient de la fin de l'histoire :

Le crapaud, malin, demande d'abord à ses congénères de l'aider à gagner son défi en répondant à l'appel de l'hirondelle lorsqu'elle passera au-dessus d'eux. Au départ de la course, il ne fait que plonger dans l'eau et en ressortir quelques instants plus tard. L'hirondelle, elle, disparaît comme une flèche. Comme convenu, chaque fois qu'elle survole un marécage, elle s'abaisse et gazouille : « Crapaud, es-tu là ? » et elle entend coasser : « Plus vite ma belle, je t'attendais. » Filant au-dessus des sommets et des vallées, l'hirondelle

n'arrive pas à distancer le crapaud qui l'attend partout jusqu'aux confins du monde. Elle reconnaît finalement qu'elle a perdu le pari avant de mourir d'épuisement. Et le conte conclut que, pour réussir, force vaut moins qu'alliés. (PA 201)

L'hirondelle « belle, agile et insolente » (PA 201) rappelle inmanquablement la ravissante Isaro qui regrette sa propre insolence à l'égard de ses parents adoptifs, qu'elle a complètement refoulés de sa vie sans pour autant renoncer à la somme d'argent qu'ils virent chaque mois sur son compte personnel et qui lui permet de vivre à Paris. Le crapaud, alors, serait Niko, bien que la comparaison soit un peu boiteuse dans ce cas. L'impassibilité du crapaud rappelle en effet la passivité à laquelle Niko s'abandonne à la fin du roman. Contrairement à l'amazone Isaro, Niko est plutôt trapu et en outre condamné à révéler sa dentition monstrueuse en souriant. Néanmoins, le corps harmonieux du garçon, « incarnation de la perfection » (PA 116), ne ressemble en rien à celui de l'animal « laid, gros et gras » du conte. C'est précisément le contraste entre son physique et son sourire qui font de Niko un personnage profondément ambigu. Cela n'empêche que le dénouement du conte est inquiétant. Chaque fois que l'hirondelle pense avoir laissé le crapaud derrière elle, celui-ci réapparaît miraculeusement et l'oblige à continuer sa poursuite. Ne soupçonnant pas la ruse de l'autre, l'hirondelle meurt épuisée de la course.

Le Passé devant soi, au fond, n'intègre qu'une seule perspective qui est celle de la rescapée. On n'y lit pas deux consciences et deux trajets, mais une fusion fabuleuse de deux personnages dans un récit enchâssé. Par le truchement de Niko, en convertissant « au moins un inconnu en un ami » (PA 216), Isaro a voulu résoudre le « mystère » de « ces criminels-là » dont parle Jean-Baptiste Munyankore dans *Le nu de la vie* (NU 73). Seulement, la littérature s'avère être « un mensonge sans intention, un remède sans effet » (PA 215) et les mots formant le récit de Niko apparaissent comme une saignée douloureuse – Isaro « sent encore dans ses veines la trace de leur afflux violent et acide » (PA 13). Comme l'hirondelle qui ne réussit pas à devancer le crapaud, la mère-narratrice Isaro meurt en couches après avoir tué – autre inversion de rôles – « son » Niko et avec lui, ses propres souvenirs.

Contrairement aux rescapés de Nyamata qui font preuve d'une résilience impressionnante, contrairement aussi aux fictions de Fest'Africa qui veulent aider les Rwandais dans leur deuil et encourager le travail de mémoire, *Le Passé devant soi* imagine une rescapée dont la tentative de compréhension se termine dans un autre bain de sang. « Force vaut moins qu'alliés », conclut Niko à la fin du conte de l'hiron-

delle et du crapaud. Si en effet ce conte fonctionne comme une mise en abyme de l'histoire de Niko et d'Isaro, l'on se demande bien quelle en est précisément la leçon morale. Si la question propulsant l'enquête du roman est de savoir comment on « vit avec » le passé, force est de constater qu'on ne vit pas avec.

Témoignage et fiction

J'ai fait ce travail avant tout par amour des mots.²⁰

« Et je crois m'être piégé moi-même dans le sens où il est effectivement toujours plus intéressant d'écrire un personnage hors du commun que de camper un personnage ordinaire », ajoute Gilbert Gatore, parlant ouvertement de l'« erreur » d'avoir créé le personnage de l'enfant-monstre muet qui s'éloigne si manifestement des tueurs de Nyamata. Qu'est-ce que le personnage de Niko, ce petit bout d'homme au sourire repoussant, nous permet de saisir ? Dans quelle mesure l'effort de compréhension de la part d'Isaro et de Gatore lui-même est-il sincère, s'il doit passer principalement par le mythe et la fable ? Catherine Coquio avance que la « vérité » que Gatore veut révéler par la fiction concerne sans doute « la littérature, son désir et son impuissance »²¹ plutôt que les événements de 1994. *Le Passé devant soi* reprend clairement des éléments du livre de Hatzfeld mais les transforme en *topoi littéraires* qui favorisent une lecture symbolique du texte.

L'esthétisme d'une écriture qui se veut purement artistique tout en traitant le sujet du génocide semble toutefois manquer son effet. En situant le récit de Niko dans une Afrique mystérieuse et mythique, où le conte module la réalité, où le texte fonctionne comme un symbole et l'homme trouve son égal dans l'animal, Gatore évacue complètement la dimension politique de son texte. Même l'histoire d'Isaro, ancrée dans le présent, gomme largement le côté référentiel pour se soumettre au même flou géographique. Le pays qu'évoque Gatore n'est jamais cité : nulle part le lecteur ne trouve la moindre référence au conflit ethnique et le mot « génocide » est absent du récit.²² Ce sont la biographie

²⁰ François Bernard et al., *op. cit.*, p. 286.

²¹ Catherine Coquio, « Poétiser l'enfant tueur. Questions sur *Le Passé devant soi* de G. Gatore », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *op. cit.*, p. 258.

²² « Un pays dont la seule évocation la figeait d'inquiétude, le nombre de prisonniers était tel qu'au rythme des jugements il faudrait deux ou trois siècles pour examiner le cas de chacun des détenus. [...] C'est de son pays natal dont il était question. » [sic] (PA 29) ; « Elle avait jusqu'alors réussi à se mettre à l'abri de toute évocation du seul mot qui lui était insupportable : le nom du pays où elle était née, et ne comprenait pas pourquoi elle avait

personnelle de l'auteur et plusieurs renvois implicites dans le texte (des massacres dans une église, des prisons surpeuplées) qui permettent d'identifier le Rwanda.

Il serait bien sûr abusif de considérer l'*erreur* littéraire – qui concerne, selon Coquio, le « malentendu de la compréhension »²³ – comme une *faute* morale où l'auteur, qu'on confond trop facilement avec son personnage narrateur, voudrait défendre le bourreau ou justifier ses actions. Cela n'empêche que le cas de Gatore soulève de nombreuses questions. Peut-on parler du Rwanda et en même temps décontextualiser complètement le récit jusqu'à remplacer le mot « génocide » par « guerre » ou « guerre civile » sur la quatrième de couverture ? Peut-on se passer du dispositif testimonial pour ensuite s'inscrire, lors de nombreux entretiens, dans la tradition d'Anne Frank et d'Aaron Appelfeld ?²⁴ « Je n'ai pas envie de revendiquer quoi que ce soit sur le sujet », affirme encore Gatore, regrettant vivement que le choix pour ce roman comme début littéraire lui interdise d'exister « comme écrivain au sens neutre »²⁵. Alors, peut-on écrire sur la violence tout en refusant de prendre position ?

Il nous semble que l'auteur ne peut espérer comprendre l'esprit génocidaire par le moyen d'une fiction qui ne se veut pas affectée par son sujet. Bien que Gatore déclare dans des entretiens vouloir travailler dans une « liberté absolue », son statut de témoin ne pouvant sous aucune condition interférer avec son projet littéraire, la distinction radicale entre fiction et témoignage – en tiers ou de première ligne – devient stérile ici. Une littérature qui ne s'interroge pas de manière critique sur le rapport éthique qui la lie à la réalité violente et à la mémoire des rescapés, semble vouée à ne parler que d'elle-même.

failli » (PA 30) ; « là où ils se sont massacrés il y a quelques années » (PA 31) ; « Ce pays qui avait brutalement reconquis son attention le même matin. » (PA 47)

²³ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 235.

²⁴ Georges Guitton, « *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore », *Ouest-France*, 12 mai 2008 ; Jean-Claude Perrier, « Gilbert Gatore, de l'enfer du Rwanda à HEC », *Le Figaro*, 4 juillet 2008.

²⁵ François Bernard *et al.*, *op. cit.*, p. 297. Charlotte Lacoste établit un rapport direct entre la « confusion » à laquelle prêterait volontairement le roman de Gatore et le rôle que son père a joué lors du génocide et pour lequel il est poursuivi par la justice rwandaise. Gatore, pour sa part, maintient qu'il n'est/n'était pas au courant des activités de son père. Catherine Coquio reprend la question pour l'associer à l'ambivalence psychologique de l'auteur et à ses partis pris esthétiques. (Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 261-265 ; Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, PUF, 2010, p. 351-353.)

CONCLUSION

Il n'est pas facile ni agréable de sonder cet abîme de noirceur...

(Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*)

Rôle et responsabilité de la littérature de la Shoah au Rwanda

It was very disturbing, an improbable encounter between reality and fiction.¹

Lors de son entretien avec Esther Mujawayo, Simone Veil s'étonne que les rescapés rwandais aient « utilisé les mêmes mots que les nôtres sans jamais avoir su ce que nous-mêmes avions dit, et avec les mêmes détails »². Elle ne masque pas pour autant les différences de contexte et de méthode dans les tueries, malgré la similitude au niveau des souffrances et des témoignages, ni l'état d'esprit des bourreaux qui lui paraît « très différent » d'un cas à l'autre.

Avec le génocide rwandais, un demi-siècle après la Shoah, ce n'est pas, en effet, l'Histoire qui se répète. Oui, il a y eu un nouveau *génocide*, qu'on distingue très nettement de la guerre et du conflit armé, et dont la survenue est assez scandaleuse après cinquante ans de témoignages, de commémorations, de « plus jamais ça ». Un génocide, en plus, ne s'improvise pas, ni en Allemagne dans les années quarante, ni au Rwanda en 1994. Sur le plan de la préparation des massacres donc, et en particulier des mécanismes de l'exclusion, l'on peut également tracer des parallèles. Le geste comparatif se justifie encore en ce qu'il permet de reconnaître et de nommer très précisément la violence dont les Tutsis ont été victimes, et d'autoriser ainsi une intervention politique – même si la communauté internationale a ici clairement manqué à ses responsabilités.

L'on ne saurait toutefois pousser la comparaison entre les deux génocides. Par rapport à l'Europe occidentale, le Rwanda connaît une tout autre histoire, qui sera fortement déterminée par la présence coloniale au XX^e siècle projetant ses fantasmes sur le continent africain. Le rôle de la propagande, fondée sur un discours ethnociste et raciste importé par le colon, a été crucial pour impliquer la population civile dans les massacres, et différent par rapport à la Shoah dont l'organisation et l'exécution se sont produites à l'intérieur des structures militaires et bureaucratiques allemandes. Il faut sans doute, comme l'indique Simone Veil, un autre « état d'esprit » pour participer à un génocide « de proximité », perpétré sur des voisins à l'aide d'armes blanches et d'armes à feu exclusivement dont les effets sont en général immédiats et visibles. Au

¹ Véronique Tadjo, « Interview with Boubacar Boris Diop », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 426.

² Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004, p. 283-284.

fait, la préparation des esprits au Rwanda illustre les interférences entre violence et discours, dont le mouvement cyclique est perpétué par la récupération politique de la mémoire, donnant lieu, aujourd'hui, à de nouvelles exactions. Si le voyage au Rwanda de Guy Verhofstadt, le 7 avril 2000, était controversé, c'est parce que les excuses du Premier ministre belge étaient susceptibles d'être mises au service des projets de Paul Kagame.³

La littérature, par conséquent, remplira un autre rôle au Rwanda qu'en Europe où elle se consacre à la Shoah. Même si les mémoires se croisent dans ce domaine comme dans d'autres, avec Gatore s'identifiant à Anne Frank, Hatzfeld renvoyant à Christopher Browning ou Waberi se tournant vers Primo Levi, et que les rescapés se trouvent confrontés aux mêmes questions de la survie et de la transmission, l'exercice s'avère très différent après 1994 et d'autant plus pénible que la littérature doit non seulement réévaluer ses moyens pour représenter une réalité effrayante, mais aussi prendre la mesure de sa complicité fatale dans l'acte génocidaire et sa banalisation. Le langage s'est en effet révélé impuissant pour empêcher que de nouvelles violences n'éclatent après la Shoah, mais en même temps hautement performatif dans l'élaboration du programme génocidaire au Rwanda.

Cette situation particulière a engendré une littérature *réflexive* et *critique* qui cherche des stratégies légitimes pour rendre compte de l'horreur génocidaire et qui explore les possibilités de mise en fiction. Les auteurs de Fest'Africa se détournent d'une écriture esthétisante faite de « paroles opaques » qui transformerait à tort la réalité en métaphore. Bien au contraire, leur récits font entendre la parole crue du témoin, incorporent l'odeur des cadavres exposés dans les sites mémoriaux et décrivent les « cinquante mille façons de crever comme des chiens » (MU 221).

La littérature sur le Rwanda est une littérature proprement *engagée*, destinée à corriger une erreur. Fest'Africa constitue ainsi une prise de parole africaine survenue après plusieurs années de silence dans le milieu intellectuel. En tant que « passeurs de parole », les écrivains participent consciemment à la construction d'une mémoire collective dans ce pays où les rescapés sont forcés de cohabiter avec leurs bourreaux. De même, le projet de Hatzfeld doit compenser la profonde naïveté du journaliste qui identifiait les Hutus en fuite comme les victimes du conflit et qui a ainsi cédé à une forme de sensationnalisme. Adoptant une autre méthode, un autre rythme, et réunissant les récits des deux côtés,

³ Sur la commission d'enquête parlementaire, voir : Colette Braeckman, « La Belgique confrontée à son passé colonial », *Le Monde diplomatique*, janvier 2002, p. 22-23.

Hatzfeld double son écriture d'un certain activisme en faveur de la réconciliation.⁴ Le roman de Gatore enfin, lui-même Rwandais, pense d'une autre manière encore l'après-génocide et les modalités de la sur/vie.

Dans le but de s'approcher de la Shoah et du génocide des Tutsis, historiens et écrivains décident donc d'interroger le « terrible mystère » que sont les bourreaux selon le rescapé Jean-Baptiste Munyankore. L'intérêt pour le bourreau relève sans doute, dans les deux corpus, d'une certaine curiosité face à « ceux de l'autre camp »⁵ comme le disait Primo Levi. L'intégration du récit du bourreau dans la littérature de la Shoah inaugure une nouvelle étape dans son évolution, et dans l'évolution de la mémoire. On semble aujourd'hui en partie avoir dépassé « l'ère de la victime » et chercher de nouvelles façons et de nouvelles voix – celle de l'héritier, celle du bourreau – pour dire et penser la violence. Au Rwanda, par contre, l'introduction quasi immédiate du point de vue du tueur dans le témoignage et dans la littérature correspond à deux réalités sociales : celle d'un génocide commis aussi et massivement par la population civile et celle, ensuite, de la réconciliation nationale.

Le bourreau parle : délégation et discours critique

Je ne sollicite pas le pardon, car je ne suis pas coupable, mais je veux être compris.⁶

Cela n'empêche que la parole du bourreau est troublante dans les deux cas, et à bien des niveaux. Le projet d'écouter le criminel historique constitue toujours un pari risqué, et le statut exact du « témoignage » doit être négocié à chaque fois. Martin Broszat et Jean Hatzfeld sont néanmoins confiants que les récits qu'ils transmettent donnent à voir ce qui reste invisible pour les rescapés : l'organisation des massacres, le perfectionnement et la routinisation, et l'état psychique des exécuteurs. Hormis l'importance de ces textes pour ce qu'ils révèlent en tant que documents historiques, l'on prête une attention particulière à la *langue*

⁴ Jean Hatzfeld, « Let the Victims Voice Their Pain », *Unesco Courier*, vol. 54, n° 5, 2001, p. 40. Hatzfeld plaide pour que la justice au Rwanda favorise le travail de réconciliation et de dialogue, plutôt que de se concentrer sur la punition par des tribunaux internationaux « symboliques ».

⁵ Primo Levi, Préface de *Le commandant d'Auschwitz parle* de R. Höss, in *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 152.

⁶ Jorge Luis Borges, *Deutsches Requiem* [1946], in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1993, p. 610.

et donc à la *narration* du bourreau.

Chez Rudolf Höss, le texte « larmoyant » selon la traductrice néerlandaise se tourne contre lui-même pour révéler l'ignorance morale du narrateur qui fait le Mal tout en pensant faire le Bien, confondant jusqu'à la fin le crime et le devoir. Contrairement à celui de Höss, le langage des Hutus interrogés est cru et imagé, transparent en apparence mais néanmoins assez évasif pour éviter les troubles psychiques. Leurs « épopées » paraissent en effet tout aussi vides, dénuées d'émotions, de traumatismes et de remords, mais cachent un état de perplexité de la part des narrateurs face à ce qu'ils appellent la « folie » génocidaire.

Ce que les récits de Höss et des Hutus donnent à lire ainsi, ce n'est pas le sadisme ou l'immoralité du monstre, mais l'inconscience d'hommes malléables qui, faute d'une pensée critique, se sont néanmoins compromis dans des pratiques parfaitement monstrueuses. Ne relatant aucune expérience de rupture, le bourreau ne peut évoquer par son récit que *l'énigme* de cette monstruosité collective, banalisée jusqu'à impliquer des milliers d'individus dans le crime d'État. Son « témoignage » prend alors la valeur d'une *enquête* sur la possibilité humaine du génocide.

Les médiateurs – journalistes, éditeurs, préfaciers et traducteurs – considèrent le récit du bourreau comme un document qu'ils peuvent exploiter à leur guise pour mener cette enquête. Le scrupule éthique que provoque néanmoins l'entreprise consiste plutôt à trahir les *victimes* en conférant au bourreau le statut de témoin – même si son témoignage et sa narration se révèlent brutalement différents de ceux des rescapés, comme le constate Hatzfeld. Et celui qui a réduit au silence les prisonniers d'Auschwitz, se demande également Martin Broszat, aura-t-il maintenant le dernier mot comme témoin historique ?

Il n'est pas étonnant, dès lors, que dans *Kommandant in Auschwitz* comme dans *Une saison de machettes*, la délégation de la parole soit compensée par l'élaboration d'un contre-discours critique qui s'oppose à celui du bourreau tout en l'incorporant. Une analyse des conditions de production et de construction textuelles s'avère indispensable pour déterminer le statut et la fonction de ces récits, qui frappent par leur nature polyphonique. L'on ne saurait, dans les deux cas, sous-estimer l'impact de la traduction sur le fonctionnement du texte, ni minimiser le rôle que le traducteur peut assumer dans la représentation du discours criminel. Les questions auxquelles sont confrontés Broszat et Hatzfeld – est-il moral de céder la parole à ces hommes ? – occupent également les traducteurs. En effet, peut-on « faire le bien »⁷ en traduisant les propos

⁷ Cf. Anneleen Spiessens, « Ethiek en kritiek in de vertaling van het nazidiscours », *Filter. tijdschrift over vertalen*, vol. 20, n° 3, p. 27-33 ; dans le même numéro consacré à la

d'un génocidaire ? Il s'agit alors de concevoir une traduction qui reprenne la première personne du témoignage, qui dise « je », tout en s'opposant idéologiquement au discours du bourreau qu'elle est censée « représenter » ou « refléter » – une traduction, donc, qui soit à la fois fidèle et infidèle.

Pas plus que l'éditeur relayant la parole du bourreau, le traducteur ne peut échapper à sa responsabilité en réclamant une position purement objective. Le cas de Rudolf Höss montre bien le dilemme : le traducteur américain souligne l'importance de la « leçon » que recèlent les notes mais hésite à reprendre le style et la terminologie du narrateur qui véhiculent l'idéologie nazie. Willy Wielek-Berg, en revanche, craint qu'une traduction trop élégante ne crée injustement une image positive du commandant d'Auschwitz : elle produit alors une traduction ironique qui joue sur le double sens pour « exposer » la personnalité de Höss. Le discours du bourreau nous invite ainsi à repenser l'acte de traduire pour en repérer le pouvoir *critique*.

L'écriture du génocide : le pari de la fiction

Cette scène est parfaitement crédible et totalement fictive comme la précédente.⁸

L'inscription de la perspective du bourreau dans la littérature et la fiction soulève d'autres questions encore. Le roman de Robert Merle, malgré la scénographie autobiographique qui juxtapose et superpose les voix de l'auteur et du bourreau, est encore fortement ancré dans l'Histoire, et le protagoniste constamment rapproché de son modèle réel. C'est ainsi que l'auteur tombe finalement dans le piège de l'explication totale du crime génocidaire, franchissant, par le truchement de l'imagination, le gouffre qui sépare l'étude de la psyché nazie de la compréhension du massacre de masse.

Littell et Gatore également dotent leurs ouvrages d'une fonction heuristique, racontant la quête de sens initiée par le protagoniste double de l'auteur : Gatore reprend dans un récit enchâssé l'histoire d'une jeune fille rescapée cherchant désespérément à comprendre ce qui est arrivé à sa famille en imaginant son bourreau, tandis que Littell présente un protagoniste lucide, à la fois Max Aue et lui-même, qui décide de percer, à la manière du Léonte de Platon, la réalité opaque mais fascinante de la machine guerrière. Comparés à Merle, les auteurs optent pourtant pour

traduction et l'éthique : Henri Bloemen et Winibert Segers, « Het verschil van één letter : vertalen, het goed en het goede doen », p. 35-39.

⁸ Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2010, p. 145.

une autre démarche : au lieu de les rapprocher, ils *creusent* l'écart entre leurs protagonistes et les bourreaux réels pour mettre en scène des figures invraisemblables, respectivement un nazi homosexuel incestueux lecteur de Flaubert et un enfant tueur muet et difforme. Contrairement à leurs contreparties historiques, les bourreaux fictionnels sont rongés de remords ou, du moins, de regrets, parlent ou pensent continuellement et se posent sans relâche la question du « *Warum* ».

Si, lors des entretiens, les auteurs se placent volontiers dans une certaine tradition testimoniale, le lien qu'ils établissent entre leur propre œuvre et le témoignage est des plus ambivalents. Gatore distingue radicalement son statut ambigu de témoin de son rôle d'écrivain, s'abandonnant entièrement à son imagination et à un important travail sur l'esthétique. Littell, quant à lui, valorise son expérience dans les zones de combat européennes en tant qu'agent humanitaire mais assume en même temps sa position d'héritier, soulignant la distance qui le sépare du sujet de son roman. Cette distance est en outre considérée comme l'une des conditions de l'écriture : « il n'est pas sûr, affirme-t-il, que l'écrivain témoin soit le mieux placé pour faire l'écriture des choses dont il a été témoin. Je crois qu'il faut dépasser la position de témoin pour réellement écrire. »⁹ Tant lui que Gatore occupent ainsi un lieu « en marge », plus naturel chez l'un que chez l'autre, mais les propos de Littell sont sujets à de lourdes cautions. Il faudra mesurer les conséquences cette prise de position, et du choix éthique et esthétique qui consiste à se passer du dispositif testimonial pour le *dépasser* (chez Gatore) ou le *simuler* (chez Littell).

Désireux de ne pas « ajouter la violence des mots à celle des faits » (PA 12), Gatore propose une écriture hautement poétique placée sous le signe de la litote. Il revisite les thèmes traités par Hatzfeld, mais les élève au niveau du topos littéraire : la preuve de Niko répond à une prophétie divine, son mutisme lui sert d'arme, et sa nature à la fois humaine et animale insère enfin le récit dans l'univers de la fable africaine, suggérant en outre la possibilité d'un dédoublement du personnage – innocent et coupable. Littell, de son côté, se met volontiers à la place de son protagoniste pour élaborer un langage transparent qui reproduit la violence à la façon de l'hypotypose classique. Par l'écriture devenue image et expérience, il amène le lecteur aux profondeurs de l'abysse : dans les souterrains suffocants de Stalingrad où les blessés infestés de poux traînent parmi les vomissures et le sang, dans les baraquements d'Auschwitz-Birkenau bourrés de prisonniers faméliques et souillés

⁹ Jonathan Littell et Richard Millet, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 5.

d'excréments, au fond des fosses de Babi Yar enfin où les cadavres flottent dans l'eau boueuse.

La problématique de la représentation – ou de l'impossibilité de toute représentation « fidèle » – est traitée au niveau du symbole chez l'un, tandis que l'autre, en préférant un discours scabreux et « exhibitionniste », cherche à dépasser le seuil de l'indicible et de l'inimaginable en remplaçant le vide du réel génocidaire par un plein transparent.¹⁰ Il semble alors que le personnage du bourreau soit plutôt un outil à la disposition de la littérature que l'inverse, et que les fictions, tout en racontant des événements effroyables à la première personne, perdent le lien avec la réalité violente dont elles s'inspirent. La violence extrême devient un élément mythique chez Gatore, et le témoignage se réduit à un modèle littéraire dont Littell veut tester les limites. La confrontation entre génocide et fiction, dans les deux romans, ne peut alors aboutir qu'au fantasme ou à l'égarement total.

Nous tenant loin de tout jugement moral du fait littéraire, nous avons voulu étudier la fonction du personnage bourreau dans ces fictions, examinant chaque œuvre en partant de ses propres présupposés et en indiquant ses points aveugles. Si l'on a ainsi pu constater l'échec du projet heuristique, celui-ci était déjà inscrit dans le texte même, mis en scène pour interroger précisément les rapports entre écriture et réalité. Le « témoignage » de Aue se mue en faux « spectacle » dont on pourrait interroger les conséquences éthiques pour la lecture, et le don de la littérature se double du sacrifice personnel chez la jeune Isaro, qui ne déploie pas la résilience qu'affichent pourtant les rescapés interviewés par Hatzfeld.

Là toutefois où Littell souffle à son bourreau que « regarder engage autant [la] responsabilité que faire » (BV 445), assumant donc pleinement le risque lié à sa démarche particulière et sa position impliquée, Gatore regrette pour sa part de ne pas pouvoir camper sur un terrain « neutre ». La position de Littell donne encore lieu à un discours neuf, à la fois descriptif et analytique, contemporain et anachronique, qui s'abîme finalement dans l'horreur mais qui révèle en même temps toute l'obscénité du projet nazi et la banalisation du crime. La mise à mal de la littérature reste chez lui, on le souligne, un exercice – une « expérience » selon sa propre formule – littéraire. La « vérité » que donne à lire l'ouvrage de Gatore, par contre, est celle de la mort de l'hirondelle, épuisée par la course que lui impose la grenouille et qui représente un passé impossible à laisser derrière soi, là justement où les gens cherchent aujourd'hui des manières de vivre ensemble. C'est aussi la vérité d'une littérature

¹⁰ Cf. Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 100.

impuissante pour avoir souhaité « rester en-deçà » de la violence et se déployer *en dehors* de cette réalité même, là où la fable s'est montrée dangereusement performative dans le passé.

La littérature, incontestablement, ne peut se croire hors de l'atteinte de l'horreur qu'elle cherche à déchiffrer, pas plus que l'écrivain ne peut prétendre à l'impartialité quand il cède la parole au génocidaire. L'élaboration d'un projet purement esthétique touche très vite à ses propres limites pour devenir stérile. La position « marginale » n'est pas incompatible avec l'écriture de la violence, mais l'écrivain ne peut reculer devant le risque qui consiste à *compromettre* sa littérature. Il faudra donc imaginer un texte produit « dans l'odeur de la mort » selon la formule de Diop, conçu à partir de la perspective du bourreau, mais sans que l'écriture ne s'embourbe dans une réalité boueuse et trop écrasante. « J'espère simplement que derrière l'épaisse couche réfléchissante d'idéalisation que je vais appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser »¹¹, indique Laurent Binet qui témoigne de sa difficulté d'écrire sous la contrainte de l'Histoire. Loin de retomber ici dans une théorie du « reflet », ou de vouloir circonscrire les droits de la littérature, nous proposons que l'écrivain mesure la distance éthique séparant le réel de sa représentation dans un récit où rien n'est inventé et tout est fictif.

¹¹ Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2010, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

- Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999.
- Ruth AMOSSY, *L'Argumentation dans le discours* [2000], Paris, Armand Colin, 2006.
- Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1995.
- Mona BAKER, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Londres, Routledge, 2006.
- Mona BAKER, « Reframing Conflict in Translation », *Social Semiotics*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 151-169.
- Susan BASSNET et André LEFEVERE (dir.), *Translation, History, and Culture*, Londres, Pinter, 1992.
- Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire » [1939], traduit par Maurice de Gandillac, in *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000.
- Samuel BLUMENFELD et Jonathan LITTELL, « Il faudra du temps pour expliquer ce succès » [entretien], *Le Monde des livres*, 16 novembre 2006.
- Siobhan BROWNLIE, « Situating Discourse on Translation and Conflict », *Social Semiotics*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 135-150.
- Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Catherine COQUIO, « Génocide : une 'vérité' sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », en ligne: http://clevybosio.free.fr/aircrige/parutions/generaux/Gen_Coquioverite00.html (consulté le 8 février 2011).
- Catherine COQUIO, « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », in Catherine Coquio (éd.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, p. 23-89.
- Catherine COQUIO, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.
- Jacques DERRIDA, « Demeure. Fiction et témoignage », in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996, p. 13-73.
- Claire DEVARRIEUX et Natalie LEVISALLES, « Les Bienveillantes, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.
- Dilek DIZDAR, « Translation Transitions : 'Translation Proper' and Translation Studies in the Humanities », *Translation Studies*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 89-102.
- Renaud DULONG, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

- Gilbert GATORE, *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.
- François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002.
- Jean HATZFELD, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000.
- Jean HATZFELD, *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003.
- Jean HATZFELD, *La Stratégie des antilopes. Récit*, Paris, Seuil, 2007.
- Theo HERMANS (dir.), *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985.
- Theo HERMANS, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- Moira INGHILLERI, « The Ethical Task of the Translator in the Geo-Political Arena. From Iraq to Guantánamo Bay », *Translation Studies*, vol. 1, n° 2, 2008, p. 212-223.
- Vénuste KAYIMAHE, *France-Rwanda : Les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, L'esprit frappeur/Dagorno, 2002.
- Imre KERTÉSZ, *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Claude LANZMANN, « The Obscenity of Understanding : An Evening with Claude Lanzmann », in Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995, p. 200-220.
- Jonathan LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
- Jonathan LITTELL et Richard MILLET, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 4-24.
- Ilse LOGIE, « La verdad de los hechos : el testimonialismo de Rigoberta Menchú », *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, n° 35, 2003, p. 235-245.
- Rigoberta MENCHÚ et Elisabeth BURGOS, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcelona, Editorial Argas Vergara, 1983.
- Robert MERLE, *La Mort est mon métier* [1952], Paris, Gallimard, 1972.
- Philippe MESNARD, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- Catherine MILKOVITCH-RIOUX, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 181-193.
- Esther MUJAWAJO et Souâd BELHADDAD, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004.
- Yolande MUKAGASANA, *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997.
- Joshua OPPENHEIMER, *The Act of Killing*, film documentaire, 2012.
- Alexandre PRSTOJEVIC, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012.
- Michel RACHLINE, *Le Bonheur nazi*, La Chapelle-sur-Loire, G. Authier, 1972.
- Michael RIFFATERRE, « Le témoignage littéraire », *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, 1995, p. 33-55.

- « Rwanda – 2004 : témoignages et littérature », numéro spécial de *Lendemains*, n° 112, 2004.
- Jean-Paul SARTRE, *L'Enfance d'un chef*, in *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939.
- « The Return to Ethics », numéro spécial de *The Translator*, vol. 7, n° 2, 2001.
- Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1975.
- Maria TYMOCZKO, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- Maria TYMOCZKO, « Ideology and the Position of the Translator : In What Sense Is a Translator 'in Between' ? » [2003], in Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, 2010, p. 213-228.
- Maria TYMOCZKO et Edwin GENTZLER, *Translation and Power*, Massachusetts, University Press, 2002.
- Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

LA SHOAH

- Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999.
- Ruth AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- Ruth AMOSSY, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in *Idem* (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 129-154.
- Ruth AMOSSY, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », in *Idem* (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.
- Ruth AMOSSY, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto) biographique : *La mort est mon métier* de Robert Merle », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 161-182.
- Ruth AMOSSY, « L'espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial », *Semen*, n° 17, 2004. URL : <http://semen.revues.org/2362> (consulté le 11 janvier 2010).
- Ruth AMOSSY, « La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple de *Les Bienveillantes* », in Dominique Maingueneau et Inger Östenstad (dir.), *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 35-64.

- Ruth AMOSSY et Anne Herschberg PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- Hannah ARENDT, *Eichmann in Jerusalem. A Report On The Banality Of Evil*, New York, The Viking Press, 1963.
- Hannah ARENDT, *Le Système totalitaire* [1972], traduit de l'anglais par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Points Seuil, 1990.
- Philippe ARTIÈRES, « L'exceptionnel ordinaire. L'historien à l'épreuve des écrits de criminels et vice versa », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p. 35-49.
- Aurélié BARJONET, « Manufacturing Memories : Textual and Mnemonic Weaving in *The Kindly Ones* », in *Idem et Liran Razinsky (dir.), Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 111-130.
- Aurélié BARJONET, « Lire avec et contre les salauds nazis », in Luc Rasson (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 61-79.
- Aurélié BARJONET et Liran RAZINSKY (dir.), *Writing the Holocaust Today : Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.
- Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, 16, 1970, p. 172-229.
- James S. BAUMLIN et Tita French BAUMLIN (dir.), *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1994.
- Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1969.
- Georges BENSOUSSAN, Philippe MESNARD et Carlo SALETTI (éd.), *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.
- Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- Maurice BLANCHOT, *L'Instant de ma mort*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1994.
- Samuel BLUMENFELD et Jonathan LITTELL, « Il faudra du temps pour expliquer ce succès » [entretien], *Le Monde des livres*, 16 novembre 2006.
- Dominique BOCAGE-LEFÈVRE, « La connaissance du narrateur », in Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 103-124.
- Lucia BOLDRINI, *Autobiographies of Others : Historical Subjects and Literary Fiction*, New York, Routledge, 2012.
- Josselin BORDAT et Antoine VITKINE, « Un nazi bien trop subtil », *Libération*, 9 novembre 2006.

- Jorge Luis BORGES, *Deutsches Requiem* [1946], in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1993, p. 609-615.
- Daniel BOUGNOUX, « Max Aue, personnage de roman », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 66-69.
- Florent BRAYARD, « Littell, pas si 'bienveillant' », *Libération*, 1^{er} novembre 2006.
- Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Murielle Lucie CLÉMENT (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010.
- Catherine COQUIO, « 'Oh my human brothers, let me tell you how it happened.' (Who is the Perpetrator Talking To ?) », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 75-96.
- Jean-Charles DARMON, « Table ronde autour de *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », avec Pierre Assouline, Sophie Coeuré, Catherine Coquio, Étienne François, Valérie Gérard, Bertrand Ogilvie, Michael Werner et François Wolff, Paris, ENS, 24 avril 2007. URL : <http://savoirsenmulti.media.ens.fr/expose.php?id=317> (consulté le 10 septembre 2013).
- Marina DAVIES, « La Shoah en flânant ? », in Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 171-184.
- Paul DE MAN, *Blindness and Insight*, Londres, Routledge, 1983.
- Claire DEVARRIEUX, « Nuit et bouillasse » [compte rendu des *Bienveillantes*], *Libération*, 7 septembre 2006.
- Claire DEVARRIEUX et Natalie LEVISALLES, « *Les Bienveillantes*, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.
- Philip K. DICK, *The Man in the High Castle*, New York, Putnam's Sons, 1962.
- Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Ekkehard EGGS, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59.
- Marie-France ETCHEGOIN et Claude LANZMANN, « Claude Lanzmann juge *Les Bienveillantes* », *Le Nouvel Observateur*, 21 septembre 2006, p. 27.
- Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Florent GEORGESCO et Jonathan LITTELL, « Maximilien Aue, je pourrais dire que c'est moi » [entretien], *Le Figaro*, 15 octobre 2007.
- Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Press, 1959.
- Erving GOFFMAN, *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.

- Zalmen GRADOWSKI, *Au coeur de l'enfer. Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz*, Philippe Mesnard et Carlo Saletti (éd.), Paris, Kimé, 2001.
- Albert W. HALSALL, *L'Art de convaincre : le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.
- Thomas HARDING, « Hiding in N. Virginia, a daughter of Auschwitz », *Washington Post*, 7 septembre 2013.
- François HARTOG, *Le Témoin et l'historien*, communication lors du XIX^e Congrès international des sciences historiques, Oslo, 2000. URL : <http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m3a/m3a-hartog.pdf> (consulté le 3 juillet 2013).
- Theo HERMANS, « The Translator's Voice in Translated Narrative » [1996], in Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 193-212.
- Theo HERMANS, *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- « Hitlers "Mein Kampf" soll wieder erscheinen », *Focus.de*, 3 février 2010. URL : http://www.focus.de/politik/deutschland/urheberrecht-hitlers-mein-kampf-soll-wieder-erscheinen_aid_476919.html (consulté le 19 juillet 2013).
- Edgar HILSENATH, *Le Nazi et le barbier*, traduit de l'allemand par Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb, Paris, Attila, 2010.
- Rudolf HÖSS, *Commandant van Auschwitz. Zelfportret van een Beul* [1960], traduit de l'allemand par Willy Wielek-Berg, Amsterdam/Brussel, Elsevier, 1980.
- Rudolf HÖSS, *Death Dealer. The Memoirs of the SS Kommandant at Auschwitz*, Rudolph Höss, Foreword by Primo Levi [1992], traduit de l'allemand par Andrew Pollinger, New York, Da Capo Press, 1996.
- Rudolf HÖSS, *Commandant of Auschwitz. The Autobiography of Rudolf Hoess, introduced by Primo Levi* [1959], traduit de l'allemand par Constantine Fitzgibbon, Londres, Phoenix Press, 2000.
- Rudolf HÖSS, *Le commandant d'Auschwitz parle* [1959], traduit de l'allemand par Constantin de Grunwald, Paris, La Découverte, 2005.
- Rudolf HÖSS, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höss* [1958], München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.
- Linda HUTCHEON, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- Édouard HUSSON, « Les Bienveillantes, un canular déplacé », *Le Figaro*, 8 novembre 2006.
- Annick JAUER, « Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell ». Communication présentée au colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, Aix en Provence, 2008. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document982.php> (consulté le 19 août 2013).

- Christophe KANTCHEFF, « Goncourt 2006, *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell : le bourreau policé », *Politis*, 8 novembre 2006.
- Imre KERTÉSZ, *L'Holocauste comme culture* [1993], Arles, Actes Sud, 2009.
- Julia KRISTEVA, « De l'abjection à la banalité du mal », communication présentée lors de la soirée *Jonathan Littell invité par le Centre Roland Barthes*, Paris, ENS, 24 avril 2007. URL : <http://www.kristeva.fr/abjection.html> (consulté le 12 août 2013).
- Peter KUON, « From 'Kitsch' to 'Splatter' : The Aesthetics of Violence in *The Kindly Ones* », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 33-46.
- Claude LANZMANN, « *Hier ist kein Warum* », in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 279.
- Claude LANZMANN, « The Obscenity of Understanding : An Evening with Claude Lanzmann », in Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995, p. 200-220.
- Mikhaïl LERMONTOV, *Un héros de notre temps* [1841], traduit du russe par Albert de Villamarie, Paris, Stock, 1904. URL : <http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Lermontov%20-%20Un%20heros%20de%20notre%20temps.pdf> (consulté le 12 septembre 2013).
- Primo LEVI, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Presses Pocket, 1976.
- Primo LEVI, *Les Naufragés et les rescapés*, traduit de l'allemand par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.
- Primo LEVI, « Préface de *Le commandant d'Auschwitz parle*, de R. Höss », in *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 151-161.
- Emmanuel LÉVINAS, *L'Éthique et l'infini*, Paris, Fayard, 1982.
- Jonathan LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
- Jonathan LITTELL, « Lettre à mes traducteurs I », 3 novembre 2006. URL : <http://lyonel.baum.pagesperso-orange.fr/traduct.html> (consulté le 23 juin 2011).
- Jonathan LITTELL et Richard MILLET, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 4-24.
- Jonathan LITTELL et Pierre NORA, « Conversations sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 25-44.
- Fransiska LOUWAGIE, *Le témoignage francophone sur les camps de concentration nazis (1945-2004). Une étude générique et discursive*, Katholieke Universiteit Leuven, 2007.
- Norman MAILER, *Un château en forêt*, traduit de l'anglais par Gérard Meudal, Paris, Plon, 2010.

- Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Dominique MAINGUENEAU, « Contexte et scénographie », *Scolia*, n° 6, 1996, p. 185-199.
- Dominique MAINGUENEAU, « Scénographie épistolaire et débat public », in Jürgen Siess (dir.), *La lettre : entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 55-71.
- Dominique MAINGUENEAU, « Ethos, scénographie, incorporation », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Dominique MAINGUENEAU, « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français aujourd'hui*, n° 159, 2007, p. 29-35.
- Dominique MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication* [2007], Paris, Armand Colin, 2010.
- Florence MERCIER-LECA, « Les Bienveillantes et la tragédie grecque. Une suite macabre à L'Orestie d'Eschyle », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 45-55.
- Robert MERLE, *La Mort est mon métier* [1952], Paris, Gallimard, 1972.
- Albert MINGELGRÜN, « La figure du bourreau nazi au tournant du XXI^e siècle. Quelques variations littéraires », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 102, p. 17-27.
- Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Harry MULISCH, *Siegfried. Een zwarte idylle*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2001.
- Jeremy MUNDAY, *Style and Ideology in Translation : Latin American writing in English*, New York, Routledge, 2008.
- Georges NIVAT, « Adelpic Incest in Musil, Nabokov, and Littell », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 19-31.
- Peter NOVICK, *The Holocaust in American Life*, Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1999.
- Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* [1958], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970.
- Michael PERRY (éd.), *Dachau Liberated: The Official Report* [1945], US Seventh Army, Inkling Books, 2000.
- Franciszek PIPER, *Auschwitz. How Many Perished: Jews, Poles, Gypsies*, Poligrafia ITS, 1992.
- « Publikation von "Mein Kampf" – "Ideologiefreie Bearbeitung" », *Süddeutsche Zeitung*, 13 juin 2012. URL : <http://www.sueddeutsche.de/>

- medien/publikation-von-mein-kampf-ideologiefreie-bearbeitung-1.1340931 (consulté le 19 juillet 2013).
- Anthony PYM, « The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That », in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli et Serenella Zanotti (dir.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Berlin, LIT Verlag, 2011, p. 31-44.
- Michel RACHLINE, *Le Bonheur nazi*, La Chappelle-sur-Loire, G. Authier, 1972.
- Luc RASSON, « Lire contre », in *Idem* (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et Cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 7-15.
- Luc RASSON, « De la critique littéraire considérée comme un exercice de mépris » [compte rendu de *Séductions du bourreau* de Charlotte Lacoste], *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, 2013. URL : <http://www.fabula.org/revue/document6275.php> (consulté le 31 janvier 2013).
- Luc RASSON (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et Cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013.
- Liran RAZINSKY, « Not the Witness We Wished For : Testimony in Jonathan Littell's *Kindly Ones* », *Modern Language Quarterly*, vol. 71, n° 2, 2010, p. 175-196.
- Liran RAZINSKY, « The Similarity of Perpetrators », in Aurélie Barjonet et Liran Razinsky (dir.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 47-60.
- Alan ROSEN, « Autobiography from the Other Side : The Reading of Nazi Memoirs and Confessional Ambiguity », *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, vol. 24, n° 3, 2001, p. 553-569.
- Jean-Paul SARTRE, *L'Enfance d'un chef*, in *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939.
- Éric-Emmanuel SCHMITT, *La Part de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001.
- Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- Pierre SCHOENTJES, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007.
- Peter SCHÖTTLER, « Tom Ripley au pays de la Shoah » [compte rendu des *Bienveillantes*], *Le Monde*, 14 octobre 2006.
- Jacques SÉMELIN, « Analyser le Massacre. Réflexions Comparatives », *Questions de Recherche / Research in Question*, n° 7, 2002. URL : <http://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/ceri/files/qdr7.pdf> (consulté le 24 juin 2011).
- Michel SÉONNET, *La Marque du père*, Paris, Gallimard, 2007.
- Jean SOLCHANY, « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n° 3, 2007, p.159-178.
- Art SPIEGELMAN, *The Complete Maus* [1997], Penguin Books, 2003.

- Anneleen SPIESSENS, « Translation as Argumentation : Ethos and Ethical Positioning in Hoess's Commandant of Auschwitz », *Translation studies*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 3-18.
- Norman SPINRAD, *The Iron Dream*, New York, Avon Books, 1972.
- Susan Rubin SULEIMAN, « When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust : On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* », *New German Critique*, vol. 36, n° 1, 2009, p. 1-19.
- Peter TAME, « Lieux réels et lieux imaginaires dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 213-230.
- Pauline de THOLOZANY, « Le "curieux exercice" : voyeurisme et conscience du meurtre dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 197-212.
- Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.
- Fabian VAN SAMANG, *Doodgewone woorden : NS-taal en de Shoah*, Leuven, Universitaire Pers, 2010.
- Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- Annette WIEVORKA, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette Littérature, 2002.
- Serge ZENKINE, « Un langage impossible », in Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 231-244.

RWANDA 1994

- Pierrick ALLAIN et Gilbert GATORE, « L'invité du jour : le romancier rwandais Gilbert Gatore », *Télérama*, 25 janvier 2008. URL: http://www.telerama.fr/livre/24749-invite_du_jour_le_romancier_rwandais_gilbert_gatore.php (consulté le 23 mai 2013).
- Amnesty International, *Il est plus prudent de garder le silence. Les conséquences effrayantes des lois rwandaises sur l'« idéologie du génocide » et le « sectarisme »*, 2010. URL : <http://www.amnesty.org/fr/library/info/AFR47/005/2010> (consulté le 4 juin 2012).
- Amnesty International, *Justice in Jeopardy. The First Instance Trial of Victoire Ingabire*, 2013. URL : http://amnesty.org/en/library/asset/AFR47/001/2013/en/52dac84e-b937-4540-8907-14cb398202d2/afr4700_12013en.pdf (consulté le 17 avril 2013).
- Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 1995-1996.
- Catherine BEDARIDA, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », *Le Monde*, 8 juin 2000.

- Noémie BÉNARD et Boubacar Boris DIOP, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », Dakar, 5 mars 2001. URL : <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/RwandaDiop1.html> (consulté le 2 février 2013).
- Noémie BÉNARD, « Le “témoignage” sur le génocide rwandais en littérature d’Afrique noire francophone : Tierno Monénembo et Boubacar Boris Diop », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 82-91.
- Antoine BERMAN, *La Traduction et la lettre ou L’Auberge du lointain* [1985], Paris, Seuil, 1999.
- François BERNARD, Patrick CHAUVEL, Gilbert GATORE, Laurent MAUVIGNIER et Pierre SCHOENTJES, Rencontre avec des créateurs, in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J’ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 267-302.
- Tanella BONI et Koulsy LAMKO, « Pour une coopération multiculturelle dans un monde globalisé » [entretien], *Africultures*, n° 83, 2011, p. 117-127.
- Rony BRAUMAN, *Devant le Mal. Un génocide en direct : Médecins sans Frontières*, 1994. URL : <http://www.msf.fr/documents/base/1994-07-01-Brauman.pdf> (consulté le 24 janvier 2013).
- Éloïse BREZAULT, « Engagement et témoignage autour de deux textes africains, *L’Ombre d’Imana, voyages jusqu’au bout du Rwanda* (Véronique Tadjou) et *La Phallène des collines* (Koulsy Lamko) », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 92-104.
- Éloïse BREZAULT et Abdourahman A. WABERI, « À propos de *Moissons de crânes*, *Textes pour les Rwanda* », [entretien], *Africultures*, n° 34, 2001, p. 99.
- Éloïse BREZAULT, « Entretien avec Boubacar Boris Diop », 3 avril 2000. URL : <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> (consulté le 29 mai 2012).
- Christopher BROWNING, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, traduit de l’anglais par Elie Barnavie, Paris, Tallandier, 2007.
- Ingvar CARLSSON, Rufus M. KUPOLATI et Sung-Joo HAN, *Rapport de la commission indépendante d’enquête sur les actions de l’Organisation des Nations Unies lors du génocide de 1994 au Rwanda*, Nations Unies, 15 décembre 1999. URL : http://www.operationspaix.net/DATA/DOCUMENT/1487~v~Rapport_de_la_Commission_independante_d_enquete_sur_les_actions_de_l_ONU_lors_du_genocide_de_1994_au_Rwanda.pdf (consulté le 24 janvier 2013).
- Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

- Tendai CHARI, « Representation or misrepresentation ? *The New York Times's* framing of the 1994 Rwanda genocide », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 333-349.
- Marie-Valentine CHAUDON, « Le labyrinthe sauvage de Gilbert Gatore », *La Croix*, 13 février 2008. URL: http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Le-labyrinthe-sauvage-de-Gilbert-Gatore-_NG_-2008-04-30-668370 (consulté le 23 mai 2013).
- Jean-Pierre CHRÉTIEN, « Un nazisme tropical », *Libération*, 26 avril 1994.
- Jean-Pierre CHRÉTIEN, « Un "Nazisme tropical" au Rwanda ? Image ou logique d'un génocide », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 48, 1995, p. 131-142.
- Catherine COQUIO, « Du malentendu », in *Idem* (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 17-86.
- Catherine COQUIO, « Parler au camp, parler des camps », in *Idem* (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 609-648.
- Catherine COQUIO, « Aux lendemains, là-bas et ici : l'écriture, la mémoire et le deuil », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 6-38.
- Catherine COQUIO, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.
- Catherine COQUIO, « La Commission d'enquête citoyenne sur la France au Rwanda : d'un empirisme politique et juridique », in Nils Andersson, Daniel Iagolnitzer et Vincent Rivasseau (dir.), *Justice internationale et impunité, le cas des Etats-Unis*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 225-236.
- Catherine COQUIO, « Poétiser l'enfant tueur. Questions sur *Le Passé devant soi* de G. Gatore », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 231-265.
- Alexandre DAUGE-ROTH, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic Memory*, Plymouth, Lexington Books, 2010.
- Luc de Heusch, « Anthropologie d'un génocide », *Les Temps Modernes*, n° 579, 1994, p. 1-19.
- René DEGNI-SÉGUY, *Rapport sur la situation des droits de l'homme au Rwanda : Commission des Droits de l'Homme de l'ONU*, Nations Unies, 17 janvier 1995. URL : <http://www.unhchr.ch/Huridocda/Huridoca.nsf/0/5d40aee449923d9c8025671c005aa3a9?Opendocument> (consulté le 24 janvier 2013).
- Alison DES FORGES, *Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda*, Human Rights Watch, 1999. URL : <http://www.hrw.org/legacy/reports/1999/rwanda/> (consulté le 18 janvier 2013).
- Boubacar Boris DIOP, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- Boubacar Boris DIOP, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 73-81.

- Nocky DJEDANOU, Maïmouna COULIBALY et Boniface MONGO-MBOUSSA, « Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout » [entretien], *Africultures*, n° 30, 2000, p. 12-14.
- Ron DUDAI, « Understanding perpetrators in genocides and mass atrocities » [compte rendu de *Machete Season : The Killers in Rwanda Speak*], *British Journal of Sociology*, vol. 5, n° 4, 2006, p. 699-707.
- Dominique FRANCHE, « Généalogie du génocide rwandais. Hutu et Tutsi : Gaulois et Francs ? », *Les Temps Modernes*, n° 582, 1995, p. 1-58.
- Gilbert GATORE, *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.
- Gilbert GATORE, Valentine GOBY, Bertrand LECLAIR et Pierre SCHOENTJES, « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », table ronde au colloque *Littérature : Enjeux contemporains II. Inventions/Interventions*, Petit Palais Musée des Beaux-Arts, Paris, 4 avril 2008.
- Philip GOUREVITCH, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises* [1998], Paris, Denoël, 2002.
- Georges GUITTON, « Le Passé devant soi de Gilbert Gatore », *Ouest-France*, 12 mai 2008. URL: http://www.ouest-france.fr/actu/actuDet_-Le-passe-devant-soi-de-Gilbert-Gatore-_3639-628828_actu.Htm (consulté le 23 mai 2013).
- Jean HATZFELD, *L'Air de la guerre : sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine. Récit*, Paris, L'Olivier, 1994.
- Jean HATZFELD, *La Guerre au bord du fleuve. Roman*, Paris, L'Olivier, 1999.
- Jean HATZFELD, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000.
- Jean HATZFELD, *Une Saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003.
- Jean HATZFELD, *Seizoen van de machetes. Het verhaal van de daders*, traduit du français par Théo Buckinx, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.
- Jean HATZFELD, *A Time for Machetes. The Rwandan Genocide : The Killers Speak*, traduit du français par Linda Coverdale, Londres, Serpent's Tail, 2005.
- Jean HATZFELD, *Machete Season. The Killers in Rwanda Speak. A Report by Jean Hatzfeld*, traduit du français par Linda Coverdale, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2005.
- Jean HATZFELD, *La Stratégie des antilopes. Récit*, Paris, Seuil, 2007.
- Jean HATZFELD et Pierre MICHEL, « L'impasse » [entretien], 2007. URL : <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-jean-hatzfeld-strategie-antilopes-977.php> (consulté le 7 octobre 2008).
- Jean HATZFELD et Franck NOUCHI, « Je ne ferai jamais le journaliste au Rwanda » [entretien], *Le Monde*, 7 septembre 2007.
- Françoise HÉRITIER (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005.

- Theo HERMANS, « The Translator's Voice in Translated Narrative » [1996], in Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 193-212.
- Madelaine HRON, « Itsembabwoko "à la française" ? Rwanda, Fiction and the Franco-African Imaginary », *Modern Language Studies*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 162-175.
- Emmanuel IOANNIDIS et Jean HATZFELD, « La Shoah m'a beaucoup servi pour travailler sur le Rwanda » [entretien], *Contre-Feux*, 15 février 2008. URL : <http://www.contre-feux.com/entretien-avec-jean-hatzfeld-prix-medicis-2007-1ere-partie/> (consulté le 27 mars 2013).
- Emmanuel IOANNIDIS et Jean HATZFELD, « L'égocentrisme blanc a fait de la France une complice passive au Rwanda » [entretien], *Contre-Feux*, 27 février 2008. URL : <http://www.contre-feux.com/jean-hatzfeld-lego-centrisme-blanc-a-rendu-la-france-passive-face-au-genocide-du-rwanda/> (consulté le 27 mars 2013).
- Chantal KALISA et Koulsy LAMKO, « Le gos au Rwanda : entretien avec Koulsy Lamko », in Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 259-278.
- Aurélia KALISKY, « D'un génocide à l'autre : références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181, 2004, p. 411-438.
- Jean-Pierre KAREGEYE, « Rwanda. Le corps témoin et ses signes », in Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Atalante, 2003, p. 753-776.
- Jean-Pierre KAREGEYE, « L'inscription du bourreau dans les récits de témoignage », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 213-229.
- Steven T. KATZ, « The Uniqueness of the Holocaust : The Historical Dimension », in Alan S. Rosenbaum (dir.), *Is the Holocaust Unique ? Perspectives on Comparative Genocide*, Boulder, Westview Press, 1996, p. 55-74.
- Vénuste KAYIMAHE, *France-Rwanda : les coulisses du génocide, témoignage d'un rescapé*, Paris, L'Esprit frappeur/Dagorno, 2002.
- Paul KERSTENS, « 'Voice and give voice' : dialectics between fiction and history in narratives on the Rwandan genocide », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 93-110.
- Alice KRIEG-PLANQUE, « L'intentionnalité de l'action mise en discours. Le caractère intentionnel des crimes de masse sur la scène médiatique », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 88-102.

- Charlotte LACOSTE, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, PUF, 2010.
- Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines* [2000], Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.
- Frédérique LEICHTER-FLACK, « Problèmes épistémologiques d'une littérature de témoignage côté bourreaux : *Une saison de machettes* de Jean Hatzfeld », *Humanitaire*, 2004, p. 179-188.
- Marc LE PAPE, « Vérités et controverses sur le génocide des Rwandais tutsis. Les rapports (Belgique, France, ONU) », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 103-118.
- François LECOCQ et Nocky DJEDANOU, « Nocky : le passeur d'Afrique » [entretien], *Libr'aires*, Lille, 2000.
- René LEMARCHAND, « Rwanda : The Rationality of Genocide », *Issue : A Journal of Opinion*, vol. 23, n° 2, 1995, p. 8-11.
- René LEMARCHAND, « Genocide in the Great Lakes : Which Genocide ? Whose Genocide ? », *African Studies Review*, vol. 41, n° 1, 1998, p. 3-16.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Dominique MAINGUENEAU, « Contexte et scénographie », *Scolia*, n° 6, 1996, p. 185-199.
- Dominique MAINGUENEAU, « Scénographie épistolaire et débat public », in Jürgen Siess (dir.), *La lettre : entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 55-71.
- Dominique MAINGUENEAU, « Ethos, scénographie, incorporation », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, p. 75-100.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Dominique MAINGUENEAU, « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français aujourd'hui*, n° 159, 2007, p. 29-35.
- Dominique MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication* [2007], Paris, Armand Colin, 2010.
- Corinne MONCEL, « Engagement d'écriture », *Africultures*, n° 30, 2000, p. 7-11. URL : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1464> (consulté le 7 février 2013).
- Tierno MONÉNEMBO, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.
- Esther MUJAWAYUO et Souâd BELHADDAD, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004.
- Yolande MUKAGASANA, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997.
- Yolande MUKAGASANA, *N'aie pas peur de savoir*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Scholastique MUKASONGA, *Notre Dame du Nil. Roman*, Paris, Gallimard, 2012.

- Spéciosa MUKAYIRANGA, « Comment les bourreaux ont tué les nôtres. Témoignage d'une rescapée », *Lendemain*, n° 112, 2004, p. 39-41.
- Véronique NAHOUM-GRAPPE, « L'usage politique de la cruauté : l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995) », in Françoise Héritier (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005, p. 273-324.
- Koen PEETERS, *Duizend heuvels*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2012.
- Jean-Claude PERRIER, « Gilbert Gatore, de l'enfer du Rwanda à HEC », *Le Figaro*, 4 juillet 2008. URL: <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/04/03005-20080704ARTFIG00309-gilbert-gatorede-l-enfer-du-rwanda-a-hec.php> (consulté le 3 juin 2013).
- Sophie PONTZEELE, « Enjeux et significations de la notion de "génocide" au Rwanda dans la presse écrite : avril-juillet 1994 », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 72-87.
- « Prime Minister Benjamin Netanyahu's speech to the UN General Assembly », *Haaretz*, 24 septembre 2009. URL : <http://www.haaretz.com/news/prime-minister-benjamin-netanyahu-s-speech-to-the-un-general-assembly-1.7254> (consulté le 4 février 2013).
- Gérard PRUNIER, *Africa's World War : Congo, the Rwandan Genocide, and the Making of a Continental Catastrophe*, Oxford, University Press, 2009.
- Filip REYNTJENS, « Rwanda Ten Years On : From Genocide to Dictatorship », *African Affairs*, n° 103, 2004, p. 177-210.
- Paul RICHARDS, *Fighting for the Rain Forest : War, Youth and Resources in Sierra Leone*, Oxford/Portsmouth, James Curry & Heineman, 1996.
- Michael ROTHBERG, « Between Auschwitz and Algeria : Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness », *Critical Inquiry*, vol. 33, n° 1, 2006, p. 158-184.
- Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, 2009.
- Josias SEMUJANGA, « Les méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 109-110.
- Johanna SIMÉANT, « Qu'a-t-on vu quand "on ne voyait rien" ? Sur quelques aspects de la couverture télévisuelle du génocide au Rwanda par TF1 et France 2, avril-juin 1994 », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 36-56.
- Timothy SNYDER, *Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin* [2010], Londres, Vintage, 2011.
- Wolfgang SOFSKY, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998.
- Wolfgang SOFSKY, *L'Ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002.

- Anneleen SPIESSENS, « Voicing the Perpetrator's Perspective. Translation and Mediation in Jean Hatzfeld's 'Une Saison de machettes' », *The Translator*, vol. 16, n° 2, 2010, p. 315-336.
- Carlo STRENGER, « Ahmadinejad, Netanyahu and the Holocaust: The ethics of memory », *Haaretz*, 7 octobre 2009. URL : <http://www.haaretz.com/blogs/strenger-than-fiction/ahmadinejad-netanyahu-and-the-holocaust-the-ethics-of-memory-1.6529> (consulté le 4 février 2013).
- Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.
- Véronique TADJO, « Genocide : the changing landscape of memory in Kigali », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 379-388.
- Véronique TADJO, « Interview with Boubacar Boris Diop », *African Identities*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 425-430.
- Yves TERNON, « Le sens des mots. De mal en pis », in Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 97-110.
- Peter TURNLEY, « The Unseen Gulf War », série de photos publiées sur le site du *Digital Journalist* en décembre 2002. URL : http://digitaljournalist.org/issue0212/pt_intro.html (consulté le 30 janvier 2013).
- Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.
- Lawrence VENUTI, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998.
- Philip VERWIMP, « Machetes and Firearms: The Organization of Massacres in Rwanda », *Journal of Peace Research*, vol. 43, n° 1, 2006, p. 5-22.
- Dominique VIART, « Les 'fictions critiques' de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 10-11.
- Victimes de l'image*, exposition itinérante de la Fondation Auschwitz, URL : www.auschwitz.be/images/_expo_victimes/expo_victimes_fr.pdf (consulté le 30 janvier 2013).
- Claudine VIDAL, « Alexis Kagame entre mémoire et histoire », *History in Africa*, n° 15, 1988, p. 493-504.
- Claudine VIDAL, « Les politiques de la haine », *Les Temps modernes*, n° 583, 1995, p. 6-33.
- Claudine VIDAL, « Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine », in Françoise Héritier (dir.), *De la violence I* [1996], Paris, Odile Jacob, 2005, p. 325-366.
- Claudine VIDAL, « Le génocide des Rwandais tutsi », *L'Homme*, vol. 38, n° 145, 1998, p. 229-237.
- Claudine VIDAL, « Questions sur le rôle des paysans durant le génocide des Rwandais tutsi », *Cahiers d'études africaines*, vol. 38, n° 150-152, 1998, p. 331-345.

- Claudine VIDAL, « Rwanda 1994. L'imaginaire traditionnel perverti par le génocide », *L'Homme*, n° 163, 2002, p. 205-216.
- Claudine VIDAL, « La commémoration du génocide au Rwanda. Violence symbolique, mémorisation forcée et histoire officielle », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, 2004. URL: <http://etudesaficaines.revues.org/4737> (consulté le 6 février 2013).
- Claudine VIDAL, « Un génocide à la machette », in Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, La Découverte, 2006, p. 21-35.
- Abdourahman A. WABERI, *Moisson de crânes* [2000], Monaco, Le Rocher, 2004.
- Elie WIESEL, « Trivializing the Holocaust : Semi-Fact and Semi-Fiction », *New York Times*, 16 avril 1978. Repris dans Elie Wiesel, *Against Silence I*, Holocaust Library, 1985, p. 155-158.

CONCLUSION

- Laurent BINET, *HHhH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2010.
- Henri BLOEMEN et Winibert SEGERS, « Het verschil van één letter : vertalen, het goed en het goede doen », *Filter. tijdschrift over vertalen*, vol. 20, n° 3 (Over vertalen en ethiek), p. 35-39.
- Jorge Luis BORGES, *Deutsches Requiem* [1946], in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1993, p. 609-615.
- Colette BRAECKMAN, « La Belgique confrontée à son passé colonial », *Le Monde diplomatique*, janvier 2002, p. 22-23.
- Jean HATZFELD, « Let the Victims Voice Their Pain », *Unesco Courier*, vol. 54, n° 5, 2001, p. 40.
- Primo LEVI, Préface de *Le commandant d'Auschwitz parle* de R. Höss, in *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 151-161.
- Jonathan LITTELL et Richard MILLET, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 4-24.
- Philippe MESNARD, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- Esther MUJAWAYUO et Souâd BELHADDAD, *SurVivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004.
- Anneleen SPIESSENS, « Ethiek en kritiek in de vertaling van het nazidis-cours », *Filter. tijdschrift over vertalen*, vol. 20, n° 3 (Over vertalen en ethiek), p. 27-33.

